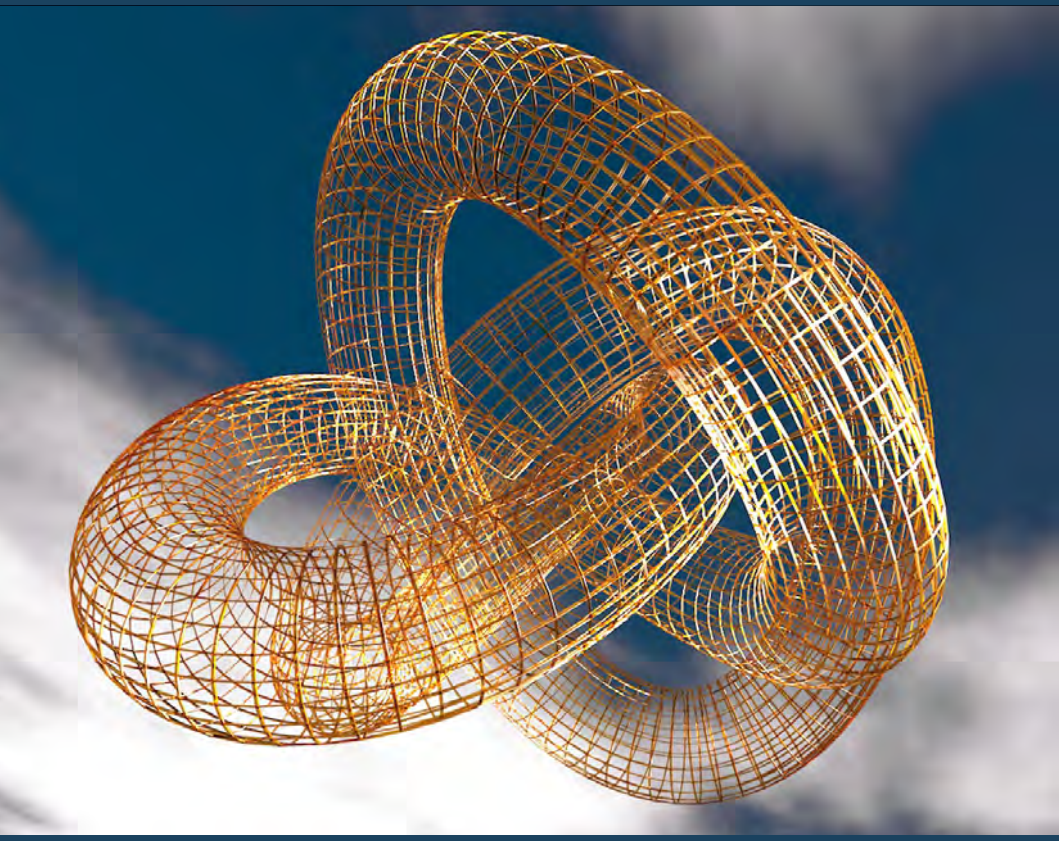


a cura di Donatella Bisconti, Daniela Fabiani,
Luca Pierdominici, Cristina Schiavone

Intersections

Avatars et péripéties d'espaces en interaction

eum

Intersections

Avatars et péripéties d'espaces en interaction

a cura di Donatella Bisconti, Daniela Fabiani,
Luca Pierdominici e Cristina Schiavone

eum

Regards croisés

Collana di studi linguistici e letterari interdisciplinari
Dipartimento di Studi Umanistici – Lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia
Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand)

3

Collana diretta da Donatella Bisconti, Cristina Schiavone, Daniela Fabiani.

Comitato scientifico: Giovanni Agresti (Université Bordeaux-Montaigne), Carla Carotenuto (Università di Macerata), Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari), Estelle Doudet (Université de Lausanne), Julien Garde (Université de Toulouse 2), Jean Ghidina (Université Clermont-Auvergne), Philippe Guérin (Paris 3), Elisabeth-Kertesz-Vial (UPEC), Alfredo Luzi (Università di Macerata), Jean-Luc Nardone (Université de Toulouse – Jean Jaurès), Luca Pierdominici (Università di Macerata), Sonia Porzi (Université Clermont-Auvergne), Paola Roman (Université Clermont-Auvergne), Marisa Verna (Università Cattolica – Milano), Nicolas Violle (Université Clermont-Auvergne).

Comitato redazionale: Donatella Bisconti, Daniela Fabiani, Luca Pierdominici, Cristina Schiavone.

La collana intende pubblicare volumi di carattere interdisciplinare, in italiano, francese e in altre lingue, tesi a indagare gli aspetti letterari, linguistici, storici, antropologici e culturali che hanno contraddistinto nei secoli l'evoluzione delle due civiltà, italiana e francese, come anche dell'universo francofono e italofono in generale, al fine di contribuire attraverso approcci interpretativi diversi, improntati alla massima serietà scientifica, ad una maggiore conoscenza dei valori culturali e sociali che ancora oggi caratterizzano i rapporti tra le varie civiltà.

Issn 2611-8696
Isbn 979-12-5704-033-8 (print)
Isbn 979-12-5704-034-5 (PDF)

Prima edizione: ottobre 2025

Copyright: ©2025 Autore/i. L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale: CC BY SA 4.0, https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

eum - Edizioni Università di Macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it; http://eum.unimc.it

In copertina: Nastro di Möbius

Volume pubblicato con il contributo di: IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les modernités); Sezione Persona, società e linguaggi del Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo dell'Università degli Studi di Macerata; Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata

I volumi della collana "Regards croisés" sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Index

9 Introduction

I – Italophonie et francophonie entre stéréotypes et préjugés

Luca Pierdominici
23 « Quoy qu'on die d'Italïennes ». Voix de femmes en intersection dans le *Testament* de François Villon

Paolo Nitti
43 «C'est une langue qui me semble rigolote». I risultati di un'indagine di linguistica popolare sulla percezione del francese da parte di italofoni e dell'italiano da parte di francofoni

Donatella Bisconti
67 Inférences et interférences dans la série web *Ritals*

II – Espaces culturels en interaction

Dominique Betrand
87 Intersections brouillées. Les péripéties burlesques de Dassoucy entre France et Italie

Loredana Trovato
103 Les années 1960 au cinéma entre France et Italie et le cas Godard. Traduire une époque, traduire deux cultures

Roberta Sapino
123 Intersezioni esoteriche tra Torino e Lione. Sviluppo, diffusione e sfruttamento di un immaginario condiviso

III – Droit et diplomatie

Cai Jin
145 L'impact de Lorenzo Valla sur la pensée juridique française. À l'intersection de la critique philologique et du droit romain

Nicolas Violle
161 Cavour, la France et la guerre de Crimée à travers la presse. Le Congrès de Paris et la question italienne, une diplomatie de Protocole

IV – Poètes et traducteurs

Pamela Puntel
183 La littérature de la guerre de 1870-1871 en Italie. Le cas de la traduction des *Chants du soldat* de Paul Déroulède par Matteo Campori

Alfredo Luzi
201 «Si impara di più da chi non ci assomiglia». Vittorio Sereni traduttore di *Fogli d'Ipnos* di René Char

Sara Bonanni
211 Philippe Jaccottet et Mario Luzi. Rencontres entre poètes et traducteurs

V – Romanciers et traducteurs

Elisabeth Kertesz-Vial
229 Italo Svevo épistolier. Lettres à ses traducteurs français (1925-1928)

Cristina Schiavone
247 Romans afropéens francophones en traduction italienne. Le cas de *Frère d'âme* de David Diop

VI – Epistolaires et correspondances entre réalité et fiction

Daniela Fabiani
273 L'Italie de Madame du Boccage

Sara Lorenzetti
287 Realtà e sogno. Intersezioni Italia-Francia nella prosa odeporica di Matilde Serao

Carla Carotenuto
303 Libero Bigiaretti e Alba de Céspedes tra Italia e Francia. Note a margine di un rapporto epistolare

319 Index des noms de personne

Introduction*

Après avoir abordé la notion de nature et les dynamiques du scandale dans ses deux premiers volumes, la collection « Regards croisés » consacre son troisième numéro au concept d'*inter*section.

Ce mot, amphibologique, veut dire à la fois rencontre et conflit, adjonction et soustraction, 'conjointure' et disjonction : appréhender les espaces culturels francophone et italophone à la lumière de cette notion somme toute assez neutre – dans cette sphère conceptuelle *inter*médiaire qu'ouvre la possibilité de mises en résonance multiples –, signifie interroger sous des angles variés (culturel, sociétal, linguistique, philosophique, littéraire, artistique et historique) les moments d'une confrontation permanente qui prend conscience d'elle-même, qui s'interroge progressivement et qui alimente un métadiscours sur l'interférence, souvent implicite, parfois explicite.

*Inter*section implique également d'interroger des processus, des courants et des tendances dont le point de départ se situe en-deçà ou au-delà de la frontière. La France et l'Italie, ces « astres rivaux », pour faire écho au mot d'Yves Hersant, géographiquement si proches, offrent tout au cours de l'histoire la riche palette de miroitements féconds, faits d'influences et de pillages, d'affrontements ou d'inspirations, qui aboutissent tantôt à la rivalité, tantôt à l'hommage : question de regards encore une fois "croisés", entre cultures qui se guettent, scandant les étapes d'un parcours entremêlé, toujours en devenir.

* Les éditeurs scientifiques du volume *Intersections* ont rédigé des paragraphes individuels de la présente introduction, selon la répartition indiquée ci-après : Donatella Bisconti, pp. 10-11, 14, 16-17, Daniela Fabiani, pp. 13-15, 16-17, Luca Pierdominici, pp. 9-10, 12, 15, 18, Cristina Schiavone, pp. 11-12, 15, 19.

S'émancipant progressivement d'une dépendance et en affirmant leur originalité, ces développements peuvent être considérés aussi bien dans leur aboutissement que dans le procès d'absorption et de métamorphose d'éléments étrangers. En même temps, l'enrichissement réciproque, bien que souvent sous-tendu et sous-entendu, est plus complexe que l'influence d'un courant littéraire ou artistique sur le pays avoisinant. Il s'étend aux pratiques culturelles au sens large du mot.

*Inter*section signifie aussi malentendu, parfois sciemment entretenu et dérivant vers une affirmation de supériorité, une distanciation à plusieurs niveaux, politique, sociale, linguistique.

L'intitulé *Intersections : avatars et péripéties d'espaces en interactions* renvoie justement, par son étalement diachronique et son extension géographique, à la tension intime rapprochant et désunissant en même temps deux aires culturelles, linguistiques et politiques qui ne cessent de se confronter (et de s'affronter) sur des plans multiples.

Ce numéro, subdivisé en six sections – autant d'angles d'attaque de cette notion à deux endroits – revient aussi à la vocation première de la collection, que son nom explicite, à savoir la démarche qui consiste à établir des parallèles, des zones de contact et d'opposition entre deux mondes qui ne correspondent plus exactement aux espaces de deux États-nations, mais s'étendent bien au-delà, la francophonie dépassant largement les frontières de la France et l'italophonie marquant une nouvelle vague de migration, constituée surtout de jeunes diplômés, depuis le Bel paese vers les autres États de l'UE, notamment la France, et d'autres régions économiquement attrayantes.

C'est dans la perspective de la confrontation, rappelée ci-dessus, que la première section, *Italophonie et francophonie entre stéréotypes et préjugés*, appréhende la perméabilité de l'espace culturel et linguistique France-Italie depuis le Moyen Âge jusqu'à l'actualité la plus récente. Une compétition latente et permanente semble définir les relations entre deux langues qui bâtissent dès le XI^e^ siècle l'horizon littéraire de la Romania, chacune prétendant à la prééminence.

Aussi Luca Pierdominici explore-t-il, dans sa contribution *« Quoy qu'on die d'Italïennes ». Voix de femmes en intersec-*

tion dans le Testament *de François Villon*, la structure rythmique et les variations stylistiques et sémantiques de la *Ballade des femmes de Paris*. Dans celle-ci, la supériorité langagière et de séduction (le bon « bec ») des Parisiennes ne fait pas l'objet d'une véritable démonstration, mais s'affirme par ricochet à travers le trucage de l'énumération et la comparaison avec d'autres femmes, issues d'autres zones géographiques, parmi lesquelles les Italiennes ouvrent et clôturent la composition, comme si elles résumaient à elles seules l'excellence qu'elles ne peuvent toutefois atteindre, vis-à-vis de la verve de n'importe quelle « harengère » du Petit Pont.

Presque six siècles plus tard, le sondage de Paolo Nitti dans *« C'est une langue qui me semble rigolote ». I risultati di un'indagine di linguistica popolare sulla percezione del francese da parte di italofoni e dell'italiano da parte di francofoni*, exploite les méthodes de la linguistique populaire et de l'ethnolinguistique pour faire un état des lieux sur le lien entre perception, stéréotypes et préjugés, qui finissent par impacter les politiques scolaires et les relations interculturelles. Nitti démontre que les stéréotypes sont une arme à double tranchant car, tout en simplifiant la réalité, ils représentent une prison cognitive qui sépare le « nous » des « autres » et agissent surtout là où la connaissance de la langue étrangère est faible et confiée presque entièrement à une impression phonétique. C'est d'autant plus vrai pour le français et l'italien, dont la perception est souvent associée à des traits caricaturaux conditionnés par le jugement sur une population tout entière.

La caricature, le paradoxe et l'excès sont également les ingrédients de la série web Ritals. Dans son essai *Inférences et interférences dans la série web Ritals*, Donatella Bisconti s'attache à enquêter sur les intersections dans la série web *Ritals*, apparue sur le web entre 2015 et 2019. Il s'agit de plusieurs saisons d'épisodes, fruit de la collaboration entre Svevo Moltrasio et Federico Iarlori, deux Italiens émigrés à Paris, attirés par le charme de la Ville Lumière. Au-delà des stéréotypes et des clichés qui parsèment les épisodes consacrés à la confrontation entre la France et l'Italie, cette contribution examine les dispositifs rhétoriques, souvent subliminaux et fallacieux, qui se

cachent derrière le script ainsi que les ressorts anthropologiques qui structurent l'interaction entre les acteurs. Pour cette analyse, Donatella Bisconti fait appel à une multitude d'instruments méthodologiques, outre la rhétorique et l'anthropologie, tels que les études de l'école américaine interactionniste (Goffman), celles de Ruth Amossy sur les stéréotypes, ou encore la philosophie d'Aristote à Schopenhauer, en passant par Descartes.

Si la coprésence des deux espaces linguistiques étudiés dans ce volume est d'abord observée sous l'angle des stéréotypes, où l'aspect caricatural joue un rôle important puisqu'il oriente, influence ou entrave la compréhension mutuelle, la deuxième section, *Espaces culturels en interaction*, examine des échanges concrets entre la France et l'Italie. Cette rencontre se déroule dans des cadres culturels et conceptuels bien définis, où le rapprochement et la confrontation intellectuelle devraient favoriser une interaction plus authentique, nourrie par la curiosité, voire par un désir accru de connaissance réciproque, quoique toujours marqué par certains préjugés.

Ainsi la première contribution, de Dominique Bertrand, *Intersections brouillées. Les péripéties burlesques de Dassoucy entre France et Italie*, porte-t-elle sur les trajectoires péninsulaires du « Diogène du siècle » que fut notre poète-musicien : son parcours témoigne d'une interaction culturelle marquée autant par l'échange que par une distorsion du réel dans le cadre de ses récits. Dassoucy brouille en effet les contours de son expérience italienne ; son écriture autofictionnelle opère une mise en scène où se rejoue l'écart entre attentes (son désir de réussite) et réalités, notamment à la cour de Madame Royale à Turin. Marqué par l'espoir et la déception, le poète devient, à travers un regard paradoxalement critique, le témoin d'une société où les ambitions littéraires et artistiques se heurtent aux jeux d'influence et aux logiques d'intrigue. Une telle société, présentée comme universelle, transcende toute frontière spatiale : Dassoucy laisse entendre à quel point la rencontre culturelle demeure imparfaite, constamment teintée d'illusions et de préjugés.

Une rencontre imparfaite se dessine également dans la contribution de Loredana Trovato, *Les années 1960 au cinéma entre France et Italie et le cas Godard. Traduire une époque, traduire*

deux cultures, qui examine les intersections possibles entre le cinéma français et le cinéma italien dans les années 1960, avec une référence particulière à la Nouvelle Vague et à son film-manifeste, *À bout de souffle*. L'auteure met en évidence les difficultés liées à sa distribution et à sa traduction dans le contexte culturel italien, qui était à l'époque encore relativement en retard par rapport aux autres pays occidentaux. Elle montre comment la censure est exercée non seulement par le biais de scènes coupées, mais aussi à travers des dialogues modifiés et parfois traduits d'une manière peu fidèle par rapport à la version originale. Le but est, entre autres, de clarifier que la traduction audiovisuelle constitue également un espace de rencontre et de croisement, où les deux langues-cultures sont au cœur d'un échange et d'une négociation continus et mutuels d'espaces, territoires et frontières socioculturels.

Tandis que le cinéma constitue l'un des moyens les plus populaires de transfert culturel, le texte de Roberta Sapino, *Intersezioni esoteriche tra Torino e Lione. Sviluppo, diffusione e sfruttamento di un immaginario condiviso* nous plonge dans une réalité plus secrète et confidentielle. En effet, la tradition a toujours attribué aux villes de Turin en Italie et de Lyon en France une identité 'ésotérique' qui a été documentée et diffusée par le biais d'une série de récits d'enquête. Si l'on place ces narrations dans les contextes socio-culturels de ces deux villes, on peut remarquer que les écrivains, ainsi que les maisons d'édition concernées, ont pu intervenir dans les différentes transformations de ces villes grâce à leur capacité d'orienter la perception à la fois des habitants de ces territoires et des touristes. Sapino montre que ce genre de narration, au vu des liens qu'il arrive à établir avec une réalité toujours en mutation, est une ressource essentielle pour réfléchir aux dynamiques socio-culturelles et touristiques à déployer dans ces deux villes.

La troisième section du volume, *Droit et diplomatie*, met en œuvre d'autres applications pratiques de l'interdépendance entre la France et l'Italie dans la construction respective de l'Etat et de ses prérogatives. Dans une perspective encore une fois diachronique, ce volet s'interroge d'un côté sur l'évolution des bases juridiques dans le passage du Moyen Âge à l'époque moderne,

sur l'affirmation du droit à l'autodétermination des peuples par le biais des accords diplomatiques, de l'autre.

Cai Jin, à travers son étude *L'impact de Lorenzo Valla sur la pensée juridique française. À l'intersection de la critique philologique et du droit romain*, montre jusqu'à quel point la méthode philologique appliquée par Lorenzo Valla au droit romain et son rejet des interpolations des glossateurs, qu'il accuse d'avoir figé le droit dans des interprétations obsolètes, ont pénétré les pratiques des juristes français à la Renaissance. Notamment, l'approche théorique d'un humaniste tel que Guillaume Budé, consistant à retrouver le sens original du droit romain par l'analyse linguistique, dépend méthodologiquement du renouveau inauguré par Valla. Jin souligne que l'influence de Valla, bien que rarement explicite, se situe à l'intérieur d'un mouvement plus large de redéfinition des savoirs.

Sur le versant plus proprement politique, Nicolas Violle, dans son texte *Cavour, la France et la guerre de Crimée à travers la presse. Le Congrès de Paris et la question italienne, une diplomatie de Protocole,* aborde la question des représentations générées par le Congrès de Paris dans la presse parisienne car elles offrent une occasion intéressante d'analyser les regards croisés et les transferts culturels entre l'Italie et la France. Ceux-ci révèlent la forte circulation de motifs favorables à une vision unitaire italienne parfois eux-mêmes enracinés dans le Piémont. Ces représentations illustrent le succès de Cavour lors de ce Congrès, notamment lorsque les Protocoles sont publiés par la presse, faisant de l'unité d'Italie une question médiatique dans une Europe qui tourne la page du Congrès de Vienne.

Les regards croisés que s'échangent France et Italie dans leurs multiples jeux d'influence et d'interconnexion – qu'ils soient directs (lors des débats menés dans la presse au moment d'une guerre qui intéresse l'opinion de toute l'Europe), ou indirects (à travers les résonances culturelles qui les sous-tendent) –, ces regards acquièrent, par leur variété, une autre luminosité et profondeur lorsqu'ils s'expriment dans l'épanchement de cœurs nourris d'idéal, de souffrance ou d'émotion.

Tel est le cas de Paul Déroulède, chantre de la guerre franco-prussienne qui ouvre la section *Poètes et traducteurs*. Pamela

Puntel, dans son étude *La littérature de la guerre de 1870-1871 en Italie. Le cas de la traduction des* Chants du soldat *de Paul Déroulède par Matteo Campori*, met l'accent sur la pensée et la réception de son œuvre, avant d'analyser cinq de ses compositions dans leur traduction par Campori. L'édition italienne comporte une préface de De Amicis, qui « héroïse » le soldat. L'intensité dans la restitution du réel chez Déroulède justifierait certains défauts formels de sa poésie, que De Amicis défend. Campori effectue une traduction destinée à adapter cette poésie au lecteur italien : celui-ci pourra ressentir un sentiment de proximité idéale sur la base d'un patriotisme commun, mais sans verser dans le nationalisme. Le traducteur respecte cet « objectif 'de staëlienne mémoire' » qui consiste à « fournir 'une jouissance semblable' ». Dans la veine de De Amicis, il peut offrir à ses compatriotes un modèle de valeurs héroïques revêtues des couleurs du *Risorgimento* italien.

L'écart entre l'expérience poétique et sa déclinaison politique apparaît également dans l'essai d'Alfredo Luzi, « *Si impara di più da chi non ci assomiglia* ». *Vittorio Sereni traduttore di Fogli d'Ipnos di René Char*. L'auteur développe une série de réflexions littéraires et linguistiques sur la traduction de *Fogli d'Ipnos* de René Char par Vittorio Sereni, le poète de Luino qui, avec Giorgio Caproni, a contribué à faire connaître en Italie l'œuvre de l'écrivain français. Après quelques indications sur la traductologie « sérénienne », fondée sur la relation étroite qui s'instaure entre le poète traduit et le traducteur, même sur le plan expérientiel, l'étude met en évidence, d'une part, les points de contact entre les deux poétiques et, d'autre part, les différences existentielles entre le poète français, héros de la Résistance, et le poète italien, exclu, en raison de sa captivité, de la participation à la lutte pour la reconquête de la liberté. Sont également identifiés des thèmes communs tels que le temps, la nature, le paysage, la guerre, l'histoire, ainsi que certaines stratégies de traduction adoptées par Sereni pour tenter de rester fidèle à l'écriture de Char, tout en l'adaptant toutefois à son propre idiolecte.

Sara Bonanni, dans *Philippe Jaccottet et Mario Luzi. Rencontres entre poètes et traducteurs* compare la poétique de la traduction de deux grands poètes, Philippe Jaccottet et Mario Lu-

zi, en soulignant les similitudes et les différences des approches, ainsi que l'influence de cette pratique dans leur production poétique personnelle. Dans les deux cas, la traduction implique la création d'un espace de dialogue, où l'expérience de l'écriture s'enrichit de la confrontation avec la poésie d'autrui. Si Jaccottet a contribué à la diffusion de la poésie de Luzi en français, le poète italien n'a jamais traduit Jaccottet en italien et on ignore s'il a lu les traductions que Jaccottet a faites de ses poèmes : toutefois Bonanni estime qu'il les aurait appréciées pour l'éthique et la recherche de la justesse de ton avec lesquelles elles ont été réalisées, une justesse, dit Bonanni « qui ne signifie pas, en traduction, fidélité à la lettre mais respect de l'œuvre traduite et la possibilité de créer un espace d'intersection entre deux poétiques qui communiquent à distance, mais à partir d'une même recherche de sens dans la poésie et dans sa traduction ».

Tout autant mouvementées et sujettes à des revirements se présentent les relations entre les auteurs de romans et leurs traducteurs. Dans le volet R*omanciers et traducteurs*, les deux cas de figures abordés, la *Conscience* d'Italo Svevo, parue en 1923 et traduite pour la première fois en français en 1927, et *Frères d'âme* de David Diop, paru en 2018 et traduit en italien en 2021, manifestent non seulement la complexité du travail linguistique que le traducteur est appelée à accomplir, mais aussi les compromis et les trahisons sur le plan culturel, voire politique, que le transfert d'une oeuvre d'une civilisation à l'autre comporte.

Elisabeth Kertesz-Vial, dans sa contribution *Italo Svevo épistolier. Lettres à ses traducteurs français (1925-1928)*, reconstitue non seulement les discussions qui ont précédé et accompagné la traduction de la *Conscience* en France chez Gallimard, mais aussi et surtout la question de la réception de Svevo dans les années Vingt parisiennes. Les coupures du roman que Svevo doit finir par accepter sont le prix à payer pour accéder au monde littéraire français, où l'auteur triestin fait son entrée grâce à des figures d'intellectuels tels que Valery Larbaud, Benjamin Crémieux et sa femme Marie-Anne Comnène. La correspondance entre Svevo et ses traducteurs révèle ses espoirs, sa reconnaissance mais aussi ses inquiétudes, notamment face au rejet persistant en Italie, révélateur de l'incompatibilité avec le fascisme. En

même temps, Kertesz-Vial montre que, contrairement à l'opinion courante, Joyce, bien que lié à Svevo, ne l'a pas pleinement soutenu après sa mort. Ce sont surtout ses traducteurs et Montale qui ont contribué à sa reconnaissance posthume.

Cristina Schiavone, dans *Romans afropéens francophones en traduction italienne. Le cas de* Frère d'âme *de David Diop*, propose l'analyse du roman *Frère d'âme* (2018) de David Diop, écrivain afrodescendant, et de sa traduction (2021), afin de vérifier si la posture du romancier, son projet glottopolitique et les cultures du contexte de l'œuvre ont été fidèlement transposés dans la langue italienne. Ce texte, en effet, se situe à l'intersection de la culture sénégalaise, caractérisée par une mosaïque de langues et de traditions, et de la langue, de la culture et de l'histoire françaises. À partir de l'examen de plusieurs exemples tirés du paratexte et d'autre éléments du lexique, de la syntaxe et de la sémantique, Schiavone montre que le traducteur n'a pas pleinement respecté l'équilibre du dialogue entre les cultures africaine et européenne car « il y a encore des passages du roman où cette fidélité au projet glottopolitique de Diop n'est pas complète ». Cela confirme qu'une bonne médiation repose avant tout sur le respect non seulement de la forme et du fond, mais aussi de l'intentionnalité qui sous-tend le texte. Ce constat conduit Schiavone à s'interroger plus largement sur les compétences plurilingues et pluriculturelles exigées du traducteur et la mission éthique qu'il est appelé à accomplir.

On voit à quel point narration et poésie s'entremêlent dans le champ de l'expérience vécue et de sa relecture. Informée par un souci d'adaptation, la « translation » des images (que ce soit d'un code à l'autre ou d'un pays à l'autre) dit le désir de communiquer l'altérité, de la faire comprendre, mais aussi de signifier la curiosité, l'emprise du rêve, voire le goût de la surprise face à la diversité et l'inattendu. Ces plans et dimensions, qui s'intersèquent lors de la traduction des œuvres, où les cultures miroitent dans le jeu des résonances les plus profondes et mystérieuses, font également l'objet d'une manière différente de « transposer » et de faire savoir : l'expérience s'y traduit d'elle-même, lorsqu'elle se met en récit dans les écrits épistolaires ou d'autre nature.

Dans cette optique, la section *Épistolaires et correspondances entre fiction et réalité* s'ouvre avec l'étude de Daniela Fabiani, *L'Italie de Madame du Boccage*. Femme de lettres et traductrice, elle fut une figure importante du Grand Tour. Grâce à ses *Lettres sur l'Italie*, Madame Du Boccage offre une perspective distincte de celle d'autres voyageurs de l'époque. Ses lettres révèlent une quête intime, une exploration personnelle qui plonge au cœur de l'imaginaire d'une femme. Dans ces écrits, elle parvient à transmettre une vision très originale de l'Italie, loin des clichés habituels, cherchant à découvrir des aspects inédits de la société italienne ; d'autre part, elle articule sa réflexion avec ses propres convictions, notamment son attachement au catholicisme. Ainsi, ses lettres deviennent un véritable voyage intérieur qui engendre une vision personnelle et nuancée du pays, échappant aux simplifications des autres grand-touristes.

La visite de Madame du Boccage en Italie est idéalement restituée dans l'article suivant, intitulé *Realtà e sogno. Intersezioni Italia-Francia nella prosa odeporica di Matilde Serao*. Sara Lorenzetti y offre une réflexion sur la manière dont cette écrivaine, complexe, voire narcissique, représente la France dans ses écrits de voyage. L'accent est mis sur *Lettere d'una viaggiatrice* (1908), un recueil qui regroupe les correspondances envoyées à « Il Mattino » durant quelques séjours sur la Côte d'Azur et à Paris. Ces lieux y revêtent une importance particulière, car ils donnent à voir une sorte d'écosystème littéraire dans lequel se condensent les diverses tendances stylistiques de son écriture : si les images du pays sont filtrées par la mémoire de Serao, qui, à partir d'une impression, bâtit un récit fragmentaire où la vision et la fantaisie tendent à gommer la donnée proprement expérientielle, l'ambition de l'auteure et sa compétitivité entrent également en résonance avec son goût pour la vie mondaine et la fréquentation du « beau monde » : de la rencontre avec son amie Eleonora Duse en tournée à Nice jusqu'aux promenades parisiennes dans les boulevards où l'on se montre et s'aime (car Paris serait pour elle la « ville du rêve »), Serao nous invite surtout à parcourir sa vision d'un pays convoité, à mi-chemin du réel et du rêve.

La contribution de Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti e Alba de Céspedes tra Italia e Francia. Note a margine di un rapporto*

epistolare, élargit notre regard à des rencontres culturelles entre mondes lointains rendues possibles grâce au cosmopolitisme parisien. L'étude constitue un approfondissement de la collaboration culturelle entre Libero Bigiaretti et Alba de Céspedes, liés par une amitié très intense qui remonte aux années 1940, lors de la collaboration de Bigiaretti avec la revue « Mercurio », fondée à Rome par de Céspedes en 1944. L'auteure se concentre sur l'analyse de l'échange épistolaire entre les deux intellectuels, qui se déroula entre les années 1950 et 1980, couvrant aussi le séjour de Céspedes à Paris, « città fondamentale per la propria crescita e formazione culturale ». Il en ressort que c'est surtout grâce au travail enthousiaste de traduction et de diffusion de Bigiaretti des œuvres de Céspedes que le public italien a pu apprécier la production de cette créatrice italo-cubaine, « un'autrice in grado di suscitare l'interesse delle nuove generazioni ».

A la fin de notre parcours, cette troisième livraison de « Regards croisés » aura eu l'ambition moins de donner de réponses que de susciter des interrogations. Sur un arc temporel de 600 ans, plusieurs questions reviennent, bien que sous un angle différent. Des questions sur la dette entretenue vis-à-vis de l'autre, la revendication d'une originalité, le changement de signe dans l'apport culturel, la reconnaissance d'une dépendance, le déni d'un héritage commun. C'est sur ces points d'interrogation que nous quittons temporairement nos lecteurs, auxquels nous donnons rendez-vous pour le prochain croisement des fers.

Donatella Bisconti
Daniela Fabiani
Luca Pierdominici
Cristina Schiavone

I

Italophonie et francophonie entre stéréotypes et préjugés

Luca Pierdominici*

« Quoy qu'on die d'Italïennes » Voix de femmes en intersection dans le *Testament* de François Villon

François Villon[1], auteur de la *Ballade des femmes de Paris*, met en scène un univers poétique unique et insaisissable, mais qui évoque un monde aux contours apparemment bien définis : le Paris du XV^e^ siècle, avec ses différents milieux et habitants[2]. De ce fait, il procure à son lecteur une vive impression d'authenticité. La critique s'est longtemps interrogée sur la part de vérité que pouvaient receler ses vers à propos des personnages cités, à qui il fait des dons ou des legs ironiques, et surtout sur l'existence d'un Villon-homme derrière le poète. Emmanuelle Baumgartner a souligné que l'intérêt et la richesse de son œuvre résident dans l'incertitude qu'elle procure au lecteur, « toujours partagé entre la crainte de 'se faire avoir' et l'émotion qu'il ressent devant cette 'vérité', qu'il croit percevoir »[3]. Jean Du-

* Università di Macerata.

1 Nos éditions de référence sont les suivantes : François Villon, *Œuvres complètes*, éd. établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, NRF-Gallimard, 2014 (*Bibliothèque de la Pléiade*) ; Id., *Œuvres complètes*, éd. et trad. de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2014 ; nouvelle éd. revue, 2020 (*Folio Classique*, 6832) : nous citons à partir de cette dernière édition, dorénavant cit. (éd. 2020) ; Id., *Il Testamento e altre poesie*, a cura di Aurelio Principato, trad. di Antonio Garibaldi, Torino, Einaudi, 2015 (*Collezione di poesia*, 426) ; Id., *Poésies*, préface de Tristan Tzara, éd. par Jean Dufournet, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1973.

2 Jean Dérens ; Jean Dufournet ; Michael Freeman, *Villon, Paris sans fin*, Paris, Le Passage / Paris bibliothèques, 2005, pp. 37-54.

3 Emmanuelle Baumgartner, *Poésies de François Villon*, Paris, Folio-Gallimard, 1998 (*Foliothèque*, 72), p. 14.

fournet, quant à lui, a rappelé que les excès interprétatifs sont à proscrire[4].

Avant de se lancer dans une analyse, il faut évidemment être conscient de ces « risques herméneutiques ». Finalement, que François Villon-poète ait existé[5] ou non[6], et qu'il nous dise la vérité, nous intéresse peu. Sa poésie s'élève au moment où elle parvient à vivre d'une vie autonome, faite de voix cristallisées, de plaisirs verbaux comme ceux qu'insuffle le fils adoptif de *Gui*llaume de *Vi*llon, son « plus que père », dans des vers informés par le désir de « guiler » (tromper).

Tel un moderne *rappeur*[7] qui jongle avec les mots pour régler des comptes parmi des gens connus de tout le monde, baignant dans une actualité parisienne grouillante de vie, se confondant avec les milieux de la pègre et des Coquillards, François Villon joue de sa voix et avec la voix : « franc » et « vil » à la fois, comme le suggère son nom, il est bien plus qu'une voix de la Cité parmi d'autres : il est finalement la voix de Paris. Cette prémisse était importante, si l'on veut rentrer dans son univers vocal. Un univers où la voix est femme.

4 Jean Dufournet, *Recherches sur le* Testament *de François Villon*, vol. I, Paris, SEDES, 1971, p. 17.

5 François Villon, ou de Montcorbier, ou de Monterbier, ou Des Loges (celui qui déloge après un mauvais coup) a bel et bien existé. On sait très peu de choses à son sujet, étudiant, voleur, assassin. Voir à ce propos le dossier de tous les documents d'archives le concernant, rassemblés par Mme Cerquiglini-Toulet dans l'édition de la Pléiade (citée), pp. 283-355.

6 C'est l'avis de Mariantonia Liborio : un poète se serait emparé d'un personnage de son temps, Villon, pour construire autour de lui l'identité d'un poète fictif. Pour cette raison, il serait inutile de chercher des bribes d'autobiographisme dans le *Testament* de Villon, où le faux côtoie le poétiquement vrai. Voir François Villon, *Lascito, Testamento e poesie diverse*, éd. Mariantonia Liborio, Milano, Rizzoli, 1990.

7 Ce parallèle audacieux et intéressant entre Villon et les modernes *rappeurs*, qui serait à creuser, a été glissé par Aurelio Principato dans l'introduction à son éd. de Villon, *Il Testamento e altre poesie*, cit., introd., p. XVIII.

On rencontre beaucoup de femmes et peu de dames dans le *Testament*[8]. La *Ballade des femmes de Paris*[9] n'est peut-être qu'un jeu de style coulé comme d'autres dans le moule rigide de la forme fixe. Tenson imaginaire, la ballade est parsemée de femmes toutes qualifiées par leur appartenance à une ville, une région ou un Pays ; elles sont comme alignées dans une sorte de catalogue destiné à les mettre en compétition sur l'art qui est éminemment le leur : celui de « caqueter ». Villon n'en doute pas : « Quoi qu'on dise des Italiennes, il n'est bon bec que de Paris ». En vrai rhétoriqueur, il construit un mécanisme parfait du point de vue structurel, à teneur argumentative et démonstrative, pour exprimer sa certitude sur la précellence des Parisiennes.

La *Ballade des femmes de Paris* livre donc un réservoir d'images stéréotypées sur l'élocution des femmes, toutes appréhendées par leurs facultés langagières – la construction du stéréotype étant une sorte de processus formel fait d'associations logiques (femme-ville, femme-région, femme-pays), puis de généralisations successives, aboutissant à une forme de savoir ou de conviction partagée qui (s')affirme de manière synthétique. La raréfaction du sens qui en découle représente aussi une première modalité d'abstraction.

[8] L'image de la femme que nous livre le poète est aux antipodes de celle de la dame courtoise : elle est « sans merci » comme celle d'Alain Chartier, dans son célèbre poème que Villon connaît et qui nourrit tout un débat polémique : la « Querelle des femmes », à laquelle participèrent Christine de Pizan, Martin Le Franc et d'autres. Jean Dufournet suggère comment un parallélisme entre les huit premiers huitains du *Lais* et les huit correspondants, au début du *Testament*, permet d'« établir une équivalence entre l'évêque persécuteur Thibaud d'Aussigny et la belle dame sans mercy ». Cf. Jean Dufournet, *Villon, entre mythe et poésie*, in *Villon, Paris sans fin*, cit., p. 31.

[9] Écrite avant le *Testament*, cette ballade y a été insérée dans un second temps ; appartiendrait-elle à une phase poétique où Villon était particulièrement sensible aux thématiques parallèles de la femme et de la voix ? Une tradition manuscrite cohérente (mss. H et F, que Lucien Foulet référait à la période de sa permanence à Blois) regroupe des ballades assez proches dans ce sens, comme la *Ballade des langues envieuses* (sur la médisance), la *Ballade de la grosse Margot* (prostituée parisienne à la verve langagière prononcée) et justement la *Ballade des femmes de Paris*. Voir Lucien Foulet, *Nouvelles notes sur le texte de Villon*, « Romania », 56/223, 1930, pp. 389-410 (ici, p. 397).

La structure de la ballade est extrêmement rigoureuse : les femmes y défilent en rangs serrés, suivant une construction logique qui tourne autour de la même subordonnée circonstancielle de concession (quoy que > mais… > il n'est bon bec). Elle est introduite par un huitain fort représentatif de l'écriture villonienne :

Item, pour ce que scet sa Bille	Item, puisqu'elle connaît la Bible
Madamoiselle des Bruyères,	Je donne à Mademoiselle de Bruyères
Donne prescher hors l'Euvangille	Et à ses demoiselles
A elle et a ses bachelieres,	De prêcher en public l'Évangile,
Pour retraire ses villotieres	Pour ôter du péché ces dépravées
Qui on le bec si affilé,	Qui ont le bec si affilé
Mais que ce soit hors cymetieres,	Mais que ce soit hors des cimetières
Trop bien au Merchié au fillé.	Par exemple au Marché au fil.
(*Testament*, CXLIV, vv. 1507-1514)	(trad. J. Cerquiglini-Toulet)

Ce huitain de transition permet au poète d'entrer dans le vif du sujet, celui d'une oralité parisienne qu'il connaît bien. Il invite ces femmes à prêcher l'Évangile en public : fait-il des allusions aux mœurs de Mlle de Bruyères[10], propriétaire de l'hôtel du Pet-au-Diable qui inspirera un roman – inexistant – de Villon[11] ? La Bible, attestée ici dans la graphie « bille », rappelle le billard, qui évoque le membre viril ; il est également question de villotières[12] – des femmes dépravées –, au « bec affilé ». Made-

[10] Il s'agit de Catherine de Béthisy, veuve de Girard de Bruyères, trésorier des Finances sous le roi Charles VII. Voir François Villon, *Œuvres complètes*, cit. (éd. 2020), « Notes », p. 460, n. 1. et aussi Jean Dufournet, *Adam de la Halle et le* Jeu de la Feuillée, « Romania », 86/342, 1965, pp. 199-245 (ici, p. 216).

[11] Voir Jean Dufournet, *À propos d'un article récent sur Villon et Robert d'Estouteville*, « Romania », 338-339, 1964, pp. 342-354 (ici, p. 352).

[12] Vil(l)otier, du lat. villa, signifie « villageois », « simple » : on peut être « ygnorans, a la manière De la simple gent vilotiere » ; cf. *Le Dit du prunier*, éd. Pierre-Yves Badel, Genève, Droz, 1985 (*TLF*, 1985), p. 51. Vilotier est aussi celui « qui court de ville en ville, un coureur, qui mène une vie débauchée » : une « fame (…) preuz et sage, De loial cuer, de ferm courage, Pitteuse, humble, chaste et honneste, Ne fut iraise ne moleste, Villotiere ne jangleresse » ; cf. *Le Tombel de Chartrose. Dix-huit contes (…)*, éd. Ewald Kooiman, Amsterdam, Graduate Press, 1975, p. 243. Christine de Pizan parle d'un « cuer vilotier » dans son *Epistre Othea*, tandis que Martin Le Franc, dans son *Champion des Dames*, défend la femme qui, ayant épousé un vilotier, ne devient pas moins bonne pour cela : « d'ung putier La bonne femme maintendra Leaulté en cœur tresentier Plus qu'au ribault n'appartiendra » ; cf. Martin Le Franc, *Champion des dames*, éd. Arthur Piaget, Lausanne, Payot, 1968 (*Mémoires*

moiselle pourra prêcher devant elles, mais qu'elle le fasse hors des cimetières : est-ce une allusion à l'ordonnance du roi Louis IX, Saint Louis, qui interdisait justement aux prostituées d'y séjourner[13] ? Elles pourront prêcher au marché au fil, mot que Villon écrit en pensant probablement à un marché « aux filles », vu la graphie utilisée : fillé[14].

Les femmes sont donc au cœur de cette écriture qui met en avant l'ambiguïté de la voix ; une performance orale permanente caractérise les concitoyennes du poète, « villotières » dont le bec affilé mériterait d'être prisé. L'esprit et le chant de la Ville sont tout entiers dans le jeu Ville / « guile », et *Vill*on n'y est pas pour rien : par sa poésie, il montre bien qu'il possède toutes les qualités rhétoriques et de perfidie prêtées aux femmes.

La Ballade des femmes de Paris *: structures formelles*

Quoy qu'on tient belles langaigieres	Quoi qu'on tienne pour langues bien pendantes
Florentines, Venicïennes,	Florentines, Vénitiennes,
Assés pour estre messaigieres,	Bien propres à délivrer des messages,
Et mesmement les ancïennes,	Et singulièrement les vieilles,
Mais soient Lombardes, Roumaines,	Qu'elles soient lombardes, romaines,
Genevoyses, a mes perilz,	Génoises – j'en réponds –,
Pimontoises, Savoysiennes,	Piémontaises, savoyardes,
Il n'est bon bec que de Paris.	Il n'est bon bec qu'à Paris.
De beau parler tiennent chayeres,	Les Napolitaines, à ce qu'on dit,
Se dit on, les Nappolitaines,	Ont des chaires en beau parler ;
Et que bonnes sont cacquetieres	Et ont beau caquet
Allemandes et Prucïennes.	Les Allemandes et les prussiennes.
Soient Grecques, Egipcïennes,	Mais qu'elles soient grecques, égyptiennes,
De Hongrie ou d'autres pays,	De Hongrie ou d'autres pays,
Espaignolles ou Castellannes,	Espagnoles ou catalanes,
Il n'est bon bec que de Paris.	Il n'est bon bec qu'à Paris.

et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande. Troisième série, 8), p. 252. Citations tirées du *Dictionnaire du Moyen français*, 2020, <http://www.atilf.fr/dmf>, ATILF-CNRS & Université de Lorraine (dorénavant DMF) ; article « vilotier » : <http://www.atilf.fr/dmf/definition/vilotier> [cons. le 18/03/2024].

13 François Villon, cit. (éd. 2020), « Notes », p. 460, n. 1.

14 *Ibidem*.

Brectes, Souyssez ne scevent guerres,	Les Bretonnes, les Suissesses n'y
Gasconnes ne Toullousïennes :	connaissent pas grand-chose
De Petit Pont deux harengieres	Pas plus que les Gasconnes ou les
Les concluront, et les Lorraines,	Toulousaines.
Angleches et Callesïennes	Deux harengères du Petit Pont
– Ai ge beaucoup de lieux compris ? –	Leur cloueraient le bec, ainsi qu'aux
Picardes de Vallencïennes,	Lorraines,
Il n'est bon bec que de Paris.	Aux Anglaises, aux Calaisiennes,
	– N'ai-je pas inclus beaucoup de lieux ? –
	Et aux Picardes de Valenciennes,
	Il n'est bon bec qu'à Paris.
Prince, aux dames parisiennes	Prince, aux dames parisiennes,
De beau parler donnez le pris ;	Du beau parler, donnez le prix.
Quoy qu'on die d'Italïennes,	Quoi qu'on dise des Italiennes,
Il n'est bon bec que de Paris.	Il n'est bon bec qu'à Paris.
(*Testament*, vv. 1515-1542)	(trad. J. Cerquiglini-Toulet)

Nous pouvons partir de quelques constats sur la distribution des qualificatifs et de leurs variantes :

- chacun des trois huitains attribue dans ses quatre premiers vers octosyllabiques des qualités langagières précises aux différentes typologies de femmes (huit. 1 : « langaigieres », « messaigieres », huit. 2 : (« tiennent chayeres »), « cacquetieres », huit. 3 : « ne scevent guerres ») ;
- Il n'en attribue aucune dans les quatre derniers : il parvient ainsi à un premier degré de généralisation interne à chaque strophe (huit. 1, vers 5 : « Mais soient Lombardes, etc. » ; huit 2, vers 5 : « Soient grecques, Egipcïennes etc. ») ;
- La structure change un peu au troisième huitain, mais l'idée générale y est aussitôt reprise au vers 6 par la question ironique de Villon : « – Ai ge beaucoup de lieux compris ? – ». Cette question rhétorique constitue la première forme de clôture signifiante au niveau de la progression de la ballade, car elle fait le point et amène l'envoi, avec son explosion jubilatoire : « quoy qu'on dise des Italiennes / il n'est bon bec que de Paris ! »

Structure argumentative

Pour ce qui est de la structure argumentative du discours, on constate que le sens de la concessive initiale, d'une réflexivité prudente (huit. 1: « quoy qu'on tient », huit. 2 : « se dit on »), s'efface progressivement lors du passage de la possibilité (vérité possible du stéréotype ?) à l'imp(r)udence de l'affirmation (il n'y a plus de formule ni d'idée concessive déjà au début du troisième huitain) : cette construction ménage au fil des strophes un effet de *crescendo*. Le cinquième vers des deux premières strophes apporte la restriction du « mais soient », « soient » : une telle progression, réitérée au fil des huitains, voudrait suggérer la crédibilité de tout le discours. Villon sait ce qu'il dit : il parle par expérience lorsqu'il se réfère aux femmes de Paris.

Densité sémantique

Les quatre premiers vers de chaque huitain sont aussi les plus analytiques, justement parce que les femmes y sont davantage connotées par leur appartenance à une ville ; on assiste à une généralisation croissante dans les quatre derniers vers des mêmes strophes, où elles tendent de plus en plus à être mises en rapport avec leurs régions ou pays : c'est comme si le poète diluait typologiquement et éloignait son regard du détail. D'autre part, on peut voir que si l'on passe de la référence de la ville à celles de la région puis du pays, on passe également, d'un huitain à l'autre, des Italiennes aux étrangères, pour revenir enfin aux Françaises non Parisiennes (huit. 3). Ces deux lignes de progression, à la fois internes et externes à chaque strophe, se recoupent au niveau de la ballade.

Villon veut se montrer objectif : il insère dans sa ballade des stéréotypes sur lesquels nous reviendrons. Il en prend idéalement les distances, donnant à penser qu'il n'y croit pas – ou bien, il les met à l'épreuve d'une démonstration fondée sur l'expérience personnelle (le seul exemple précis pourtant qu'il donne pour les Parisiennes, ce sont les deux harengères du Petit Pont).

La généralisation, sorte de palpitation textuelle où le sens s'abstrait, s'objective progressivement, se poursuit sur un ton de

plus en plus affirmatif : elle va de pair avec le désintérêt grandissant que Villon manifeste à l'égard des étrangères, sur lesquelles il glisse (Grecques, Égyptiennes, Hongroises, Espagnoles et Catalanes sont évoquées en passant), et peut-être aussi des autres Françaises[15]. Le stéréotype se nourrit donc de généralisation, d'affirmation et de synthèse. On passe d'un stéréotype à l'autre comme si le poète respirait.

Le *quoy que* concessif mais dubitatif encadre la ballade ; il réapparaît à la fin de l'envoi où il fonctionne comme un *da capo*. L'envoi renchérit ainsi sur l'idée de la supériorité parisienne : les Italiennes y sont nommées génériquement pour la première fois, en résumant du coup toutes les autres. Mais c'est la Parisienne qui cumule véritablement leurs qualités langagières, les autres Françaises et les étrangères n'en ayant aucune : la Parisienne est donc à la fois messagère, langagière, « caquetière » : elle tient chaire tout en étant une vraie harengère !

Villon envisage différents cas de figure pour resserrer sa nasse logique autour d'une évidence : la conclusion sera toujours la même. Son discours ne va pas sans rappeler la structure argumentative des *Quinze joies de Mariage*[16], chacune desquelles explore différentes possibilités événementielles au sein du couple marié, pour parvenir toujours au même résultat : agacé puis harcelé, justement par sa femme fausse et bavarde, le pauvre mari, *quoi qu'il fasse*, « finera miserablement ses jours ! ». C'est sur cette moralité inéluctable, fonctionnant comme un refrain, que se clôt chacune des quinze joies[17].

C'est par le bec[18] que s'expriment simultanément toutes les fonctions discursives, et c'est autour du bec que Villon organise

[15] On peut en effet remarquer, avec Marie Many, que « Villon critique autant d'hommes que de femmes. La différence que l'on pourrait néanmoins souligner est que les hommes sont beaucoup plus souvent nommés par leur nom et prénom (…). Les femmes, en contrepartie, sont beaucoup moins nommées et représentent plus la globalisation d'une classe sociale qu'un seul individu ». Cf. Marie Many, « La figure féminine chez François Villon », en ligne : <https://www.anlo.org/la-figure-feminine-chez-francois-villon-par-marie-maby/> [cons. le 18/03/2024].

[16] *Les Quinze joies de Mariage,* éd. Jean Rychner, Genève, Droz, 1967 (*TLF*, 100) ; *Les Quinze Joies du mariage*, trad. et éd. de Nelly Labère, Paris, Gallimard, 2016 (*Folio classique*, 6164).

[17] *Ibidem*, *passim*.

[18] Deux occurrences de « bec » dans d'autres ouvrages : 1) « Il eult bon geste,

ses comparaisons. Le be*c* et le verbe c*a*queter donnent ici, même phonétiquement, la note de fond de son univers : l'attaque consonantique [k] représente une entrée onomatopéique dans l'univers oral féminin. Si le phonème /k/ s'actualise dans une sonorité qui dit la *concession* initiale ['kwak] et suggère le martèlement même de la voix féminine ['kak…], il se fait également l'écho sonore des conclusions, qui sont l'issue de sa *démonstration* : en effet, le son [k] réapparaît dans le verbe « *c*on*c*lure » de l'affirmation « deux harengères les concluront ». Ce son semble lié à des passages-clé de la ballade, où il est situé stratégiquement en position forte, à la fois logique et tonique. C'est pourtant la voix du poète, que nous entendons.

La voix de Villon

Le bec de Villon fonctionne comme et mieux que celui de toutes les autres femmes. Peut-être est-ce bien d'elles qu'il a appris à s'en servir : on voit que la prononciation parisienne du XV^e^ siècle permet, dans le *Testament*, des jeux de mots fondés sur la phonétique. On peut songer aux vers 1063-1064 (huit. CIV), où il est questions de deux dames qui lui auraient appris le « poitevin » et qui demeureraient à Saint-Généroux, près de Saint-Julien-de-Vouvantes : Villon essaie de parler ce langage poitevin (huit. CIII, v. 1060) ; il prononce ensuite les deux toponymes avec l'accent de Paris ([r] > [s] et [u] > [o]), « je ne sous voventes » ; veut-il dire par là : « je ne paie pas ce que vous m'avez vendu »[19] ? Villon

bonne myne, bon bec, ferme propos, sans point se deschamper (…) » ; cf. André de La Vigne, *Le Voyage de Naples*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par Anna Slerca, Milano, Vita e Pensiero, 1981 (*Pubblicazioni della Università del Sacro Cuore* : Centro Studi sulla letteratura medio-francese), p. 176 ; 2) « Bien jouer du bec, et s'elle n'eust esté de Paris et plus subtile que foison d'autres, son gracieux langage et ses promesses… » ; cf. *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. Franklin P. Sweetser, Genève, Droz, 1966, p. 121 ; cf. DMF, article : « bec » [cons. le 19/03/2024].

19 Sur ces interprétations, voir Jean Dufournet, *Villon et la ville*, « Revue belge de philologie et d'histoire », 89-1, 2011, pp. 339-346 (ici p. 341) ; François Villon, *Œuvres complètes*, cit. (éd. 2020), « Notes », p. 442, n. 9 pour l'expression « parler poictevin », et Id., « Notes », p. 443, n. 2, pour l'interprétation de la prononciation parisienne des deux toponymes. Sur le parler poitevin, voir aussi Jean Dufournet, *Adam de la Halle et* le Jeu de la Feuillée, cit., p. 219. Voir enfin, cité par Jacqueline

s'approprie l'art de parler des deux femmes qui lui ont transmis l'ambiguïté trompeuse d'un savoir dire, où jouent ensemble et le sens idiomatique de l'ancienne expression française (« parler poictevin » signifie mentir) et la vraie phonétique régionale du Poitou (« Illes » au lieu d'« elles », huit. CIV, v. 1062) ; il modifie cette prononciation pour introduire de nouvelles allusions. Sa voix est donc à la fois celle des deux menteuses qui lui ont enseigné à l'exercer (une fonction) et celle de Paris par son propre accent (aspect phonétique, créant le double sens).

Un discours sur la voix des femmes

Le poète bâtit tout un discours sur la voix des femmes : lui-même revêt à plusieurs reprises des masques féminins (celui de la Belle Heaumière, puis celui de sa mère, qu'il laisse parler à la première personne, en se confondant avec elles). Son œuvre multiplie ces images pour illustrer ce que le poète synthétise ensuite dans la *Ballade des femmes de Paris*. Et ce par le biais du bec, qui dit l'oralité tout en conjoignant, dans un seul et même acte du désir, l'aspect nutritionnel et l'appétit sexuel[20].

La Parisienne traverse le *Testament* d'un bout à l'autre avec tous ses appétits. Que l'on songe à la Grosse Margot (vv. 1592-

Cerquiglini-Toulet, Michel Dubois, *Poitou et Poitevins (de Benoit à Villon)*, « Romania », 80/318, 1959, pp. 243-253.

[20] Maurice Molho, *Il n'est bon bec que de Paris*, « Cahiers de Fontenay », 34, 1984, pp. 15-19. La métaphore entre sexualité et nourriture, exploitée depuis toujours en littérature, l'est notamment au Moyen Âge, dans les fabliaux et les nouvelles. Dans la nouvelle d'ouverture de la IV[e] journée du *Décaméron*, Boccace joue sur ce motif justement avec le mot bec, lorsque le protagoniste, Filippo Balducci, interpellé par son fils, refuse qu'une des belles Florentines rencontrées en ville les accompagne. Le jeune lui dit : « Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare ». Son père répond : « Io non voglio; tu non sai donde elle s'imbeccano! ». Cfr. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1989 (*Oscar Classici*), p. 333. Chez Villon, le bec des Parisiennes peut certes faire allusion à une compétition sur le plan sexuel et non seulement rhétorico-linguistique. Quant à l'histoire de Boccace, Donatella Bisconti y voit une polémique contre la rigueur de la vie monastique (Filippo Balducci a fait vivre son fils dans l'isolement du mont Asinaio jusqu'à l'âge de dix-huit ans, lorsqu'il voit ces « papere » pour la première fois). Sur l'animalisation ironique de la femme, voir D. Bisconti, *Donne e papere. False premesse e vere conclusioni (*Dec. *Introduzione IV)*, « Rivista di Letteratura italiana », 43/1, 2025, pp. 9-23.

1627), la prostituée que Villon exploite et protège : elle se défend de son maquereau, violent lorsqu'elle ne lui apporte pas d'argent, et « crye et jure par la mort Jhesucrist » (v. 1607). Quand la paix se fait entre eux, Margot lui « fait ung groz pet / Plus enfflé qu'un velimeux escarbot » (vv. 1611-1612). Elle lui dit alors « gogo » (v. 1614) et, après avoir dormi, « quant le ventre lui bruyt » (v. 1616), ils font l'amour. Dans une sorte d'inversion devant-derrière, le son scatologique confère à la grosse Margot et à la ville qu'elle incarne, la bruyante musicalité et des couleurs dignes d'un tableau de Bosch[21].

Villon ne s'en tient pas là, d'autres Parisiennes faisant irruption dans son œuvre. Par exemple la Belle « qui fut Hëaulmière » (v. 454) : le poète nous laisse d'abord entendre, sur un ton plaintif, le monologue où elle regrette à la première personne le temps qui est passé (huit. XLVII-LVI), la privant de sa beauté : « Qu'est devenu ce front poly » ? (v. 493 ; reprise : « Le front ridé, les cheveux griz », v. 509). Elle donne ensuite sa leçon aux « filles de joie » (vv. 533-560), ces « jolies marchandes de denrées et d'amour » selon la formule de Pierre Champion[22]. La leçon aux filles est encore une fois une performance orale prêtée par Villon à la vielle prostituée, assortie d'une fonction pédagogique : la belle Heaumière invite les jeunes à profiter des avantages de l'âge et de leur beauté auprès des hommes, avant que n'arrive le temps des regrets. Peut-on imaginer son exhortation comme étant proche des enseignements ambigus de Mlle de Bruyères aux villotières et aux bachelières du huit. CXLIV ?

Bref, la Parisienne est au centre du véritable paysage socio-sonore de la capitale ; elle enseigne, argumente, flatte ou trompe[23], peut-être comme l'ont fait les autres « amies » de Villon : Marthe, évoquée en acrostiche dans la *Ballade à s'amye*

21 Ce rapprochement entre le Carnaval des images villoniennes et certaines figurations de Jérôme Bosch, qui représentent en quelque sorte un monde à l'envers, plaisait beaucoup à Jean Dufournet.

22 Cf. Pierre Champion, *François Villon. Sa vie et son temps*, t. I, Paris, Champion, 1913 (*Bibliothèque du XV^e siècle*, XXI), p. 93 ; voir aussi François Villon, *Œuvres complètes*, cit. (éd. 2020), « Notes » : p. 423, n. 1.

23 Ces femmes rusées sont fort bien représentées dans d'autres œuvres, comme les *Cent Nouvelles Nouvelles* : « …bien jouer du bec. Et s'elle n'eust été de Paris et plus subtile que foison d'autres, (…) » (exemple cité plus haut) ; voir aussi les *Quinze*

(vv. 942-969), ou encore, la fausse et déloyale Catherine de Vaucelles[24]. Les voix des femmes sont vertes, comme le rappelle Pierre Champion, pour lequel le poète nous fait entendre le langage de la rue : « Quand nous les possédons encore, les registres des anciennes justices de Paris nous font connaître les commérages, les médisances qui devaient bien exciter la verve du poète. On y parle vertement. Les femmes de Paris, qui ont décidément « bon bec », sont promptes à se dire des injures, à se traiter (…) de chiennes, de filles à chien, de paillardes, de ribaudes, de prêtresses (…) »[25].

Les voix de la Cité

Villon, qui a déjà chanté sa préférence pour la vie citadine[26], connaît bien ces femmes du peuple. Il en saisit les propos ; il en entend l'accent, qui sera relevé au siècle suivant par Geoffroy Tory dans son *Champ Fleury*[27]. Ce dernier nous livre en effet quelques informations intéressantes sur la prononciation des femmes et surtout leur influence sur celle des hommes : « les dames lionnoises pronuncent gracieusement souvent A pour E (…) » – écrit-il – tandis qu'au contraire, « les dames de Paris, en lieu de A, prononcent E bien souvent, quant elles disent : "Mon mery est à la porte de Peris, ou il se faict peier" »[28]. Tory souligne aussi que les femmes transmettent leurs « vices » de

joies de Mariage, les farces (par exemple la *Farce de maitre Pierre Pathelin*, avec son célèbre bêlement) et les vieux fabliaux.

24 Pierre Champion, op. cit., t. II, pp. 302-303 ; voir aussi François Villon, *Œuvres complètes*, cit. (éd. 2020), « Notes » : p. 428, n. 4. Pour le jeu de mot sur Vaucelles (petites vallées du corps féminin) chez Adam de La Halle, voir Jean Dufournet, *Adam de la Halle et le* Jeu de la Feuillée, cit., p. 218, et Id., *Villon et la ville*, cit., p. 341.

25 Pierre Champion, op. cit., t. I, p. 202.

26 Dans les *Contredits de Franc Gontier* (vv. 1473-1505 ; refrain : « Il n'est tresor que de vivre a son aise »).

27 Cf. Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, cité d'après Auguste Bernard, *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I^er^*, Paris, Edwin Tross libraire, 1857. Le texte du XVI^e^ s. est en ligne entre autres sur <https://archive.org/details/champfleury00tory> [cons. le 10/03/2024].

28 *Ibidem*, p. 25.

prononciations aux hommes : « Ce vice leur seroit excusable, se n'estoit quil vient de femme a homme, et quil se y trouve entier abus de parfaictement pronuncer en parlant »[29].

Nous avons déjà vu que la prononciation permet des jeux de mots : dans ce cas, la même confusion [e] / [a] évoquée par Geoffroy Tory, qui l'attribue aux Parisiennes, introduit dans le *Testament* l'ambiguïté de nouvelles allusions spécifiques à l'égard d'autres légataires (p. ex. : « Marle » à la rime avec « mesle », huit. CXXVI)[30]. Villon joue une fois de plus de et avec la verbosité populaire : à travers sa voix poétique, c'est la voix des Parisiennes (le bagout, la « tchatche », dirions-nous aujourd'hui) qui retentit. En effet, elles lui auraient enseigné, voire infusé, la poésie latente du quotidien.

L'identification poète / Cité / femme nous permet de lire l'emprise de la voix parisienne et de toutes ses fonctions communicatives autour et derrière celle de Villon. Il la compare à celle des Italiennes des villes et des régions, sans tenir trop compte des autres, moins compétentes à ses yeux. La compétition est donc avec les seules Transalpines.

Compétences et fonctions linguistiques

Quelles sont donc ces facultés langagières ? Le domaine lexical de la compétence communicative est somme toute assez restreint. Les Italiennes sont belles *langaigieres*, bonnes *messaigieres*. L'adjectif *cacquetieres*, moins élégant, est réservé aux « Allemandes et Prucïennes » (peut-être à cause de sa sonorité germanique liée à l'étymon [kak]). À ces qualités il faut ajouter le mot *chayeres* (chaires) et la qualité (justement enseignée) du « beau parler ». On conçoit l'articulation respective de ces fonctions : c'est la capacité langagière, en amont des autres, qui les rend toutes possibles. Une bonne langagière peut transmettre

[29] *Ibidem*, p. 26.

[30] Cf. Jean Dufournet, *Villon. Ambiguïté et Carnaval*, Paris, Champion, 1992, p. 57 : « la prononciation Marle fait qu'on hésite entre l'oiseau siffleur et le mâle vigoureux ». Sur le personnage, avec hésitation entre le père et le fils, contrôleur général des Finances, le premier, et changeur, puis général des monnaies le second, voir également Pierre Champion, op. cit., t. II, pp. 343-344.

des messages, patents ou cryptés ; elle peut argumenter et, quel que soit son registre linguistique, savoir défendre son point de vue avec toute la verve de son caquet ; elle peut montrer des capacités dialectiques la rendant (ironiquement) apte à enseigner, à avoir une chaire, justement dans l'art de la parole.

Ces qualités sont attribuées aux Italiennes, qui devaient avoir un renom bien installé : les Florentines[31] et les Vénitiennes, d'abord. On ne peut pas ne pas songer à la Vénitienne la plus illustre, Christine de Pizan, qui évolua à la Cour de France auprès du roi Charles V jusqu'à la mort de celui-ci, survenue en 1380 ; voyageuse, dans ce sens, et donc peut-être « messagère », elle s'imposa dans le domaine des lettres (« de femelle devins masle » – dit-elle[32] –, lorsqu'elle perdit toute protection et qu'elle dut se rendre autonome).

Quant aux Napolitaines, qui, selon Villon, de beau parler ont la chaire, quel est ce renom qu'il relaie d'académiciennes de l'élocution ? Où le poète peut-il avoir rencontré des Italiens ? Il nous dit dans son *Lais* être parti à Angers (*Lais*, huit. VI, v. 43). Nous ne savons rien de ce séjour, dont l'évocation n'est sans doute, pour lui, que l'occasion de pratiquer un nouveau jeu de mot (aller à *angier* > « engendrer » : aller étreindre une femme). Il est pourtant vrai qu'à Angers résidait à l'époque le « bon » roi René : il s'y était installé après avoir perdu Naples, passée aux Aragonais en 1442. C'est à la cour d'Anjou qu'il accueillait des artistes et autres intellectuels italiens[33], peut-être Napolitains. Nous ne savons pas si Villon a vraiment été à Angers, où il aurait pu les rencontrer, mais l'importance culturelle de Naples, avec celle de son Université, ne devait pas lui être inconnue (sans oublier celle de Salerne et les études en médecine qu'on y menait ; d'ailleurs une femme y avait enseigné au XI^e^ siècle, Trotula de

[31] Sur la vie des Florentines, on peut suggérer la lecture du livre de Christiane Klapisch-Zuber, *Mariages à la florentine – Femmes et vie de famille à Florence*, Paris, Seuil, 2020.

[32] Cf. Christine de Pizan, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, A. et J. Picard, 1959, t. 1 (*SATF*), p. 12 ; cf. DMF, article : « femelle » [cons. le 19/03/2024].

[33] Pierre Champion, op. cit., t. II, p. 52.

Salerne[34]) : est-il étonnant que Villon attribue aux Napolitaines la capacité de « tenir chayere », si tel était leur renom ?

Il est ardu de mesurer la véracité et, surtout, la circulation du fond informationnel d'un stéréotype comme celui sur les Italiennes, que Villon insère dans sa ballade[35]. Il connaît surtout les Françaises. Comment le poète exprime-t-il son dur jugement sur les Bretonnes, qui, à l'instar des Suissesses, « ne scevent guerres » ? Villon relaie ce renom attesté dans de nombreuses œuvres en écrivant *bre(c)te*, qui veut dire « breton ». On peut se demander s'il n'y aurait pas, là aussi, un jeu de mot savoureux, la *brecte* étant entre autres un « poisson du genre squale (plus petit que le chien de mer) »[36]. Il ne serait pas étonnant que les « Brectes » de la Ballade soient remises à leur place, au propre comme au figuré, par deux harengères du Petit Pont.

En guise de conclusion

Villon, « enffant de Paris », ne connaît pas les Péninsulaires. Il n'en a qu'une vague idée, mais le renom de leur caquet doit être bien établi si le poète en fait un terme de comparaison pour

[34] Ferruccio Bertini, *Trotula, il medico*, in Ferruccio Bertini ; Franco Cardini ; Mariateresa Fumagalli ; Claudio Leonardi [dir.], *Medioevo al femminile*, 4e éd., Roma-Bari, Laterza [1989], 2005, p. 99.

[35] Le *Décaméron* de Boccace, qui contient de nombreux stéréotypes sur la gent féminine, circulait à l'époque de Villon dans la traduction de Laurent de Premierfait. Le Florentin, quant à lui, connaissait bien la littérature et la culture françaises : à ce sujet, on peut lire entre autres le livre de Simonetta Mazzoni Peruzzi, *Medioevo francese nel* Corbaccio, Firenze, Le Lettere, 2001 (*Quaderni degli « Studi sul Boccaccio »*, 1), mais Villon ? Donatella Bisconti a précisé, lors d'une conversation stimulante, que Christine de Pizan avait fait connaître en France une autre œuvre du célèbre écrivain, le *De mulieribus claris*. Villon le connaissait-il ? Et le *Décaméron* ? Bisconti a attiré notre attention sur les images variées de la femme, présentes dans les nouvelles du recueil florentin : « les Vénitiennes – a-t-elle rappelé – sont certainement *cacquetieres*, mais peu avisées (voir *Dec*. IV, 2) », contrairement aux Vénitiennes de Villon. « Quant aux Florentines, elles sont les protagonistes indiscutables de la journée VI (la journée du mot d'esprit); les Napolitaines se distinguent par leur ruse grâce à leur art de la parole (*Déc*. II, 5; VII, 2). Par ailleurs, un grand médecin de Salerne est trompé par sa femme (*Déc*. IV, 10), qui parvient à sauver son amant d'une condamnation à mort grâce à l'argumentaire qu'elle fait prononcer à sa servante ». On peut consulter ou lire ces nouvelles, fondatrices du genre, dans l'édition de Vittore Branca : Giovanni Boccaccio, *Decameron*, cit.

[36] Cf. DMF, article: « brete » [cons. le 19/03/2024].

vanter ou défendre les différentes Parisiennes présentes dans le *Testament*. Les Vénitiennes, comme les Florentines, les Napolitaines et toutes les autres sont concrètement absentes. Pourtant, c'est dans le vague de leur énumération que s'affirme ce « principe d'infinitude » dont parle Jacqueline Cerquiglini-Toulet[37]. La démonstration de Villon, globalement peu polysémique quant à la supériorité des Parisiennes, renferme ces femmes dans la finitude d'une certitude : « il n'est bon bec que de Paris » ! C'est le vers presque universellement connu qui a attiré tous les lecteurs (et les critiques), mais qui fige la ballade dans le moule rigide d'une simple plaisanterie rhétorique. Face à cette finitude du sens, nous avons été attiré par l'ouverture miroitante du « quoy qu'on die d'Italïennes ». Villon nous entraîne – ruse suprême – vers le principe d'infinitude que sous-tend cette formule, vrai ressort poétique qui suggère ou informe une réception différente de la ballade – car, comme le rappelle Sophie Marnette, la « voix ne se construit que par sa réception par un public »[38]. Face à cette ouverture redoutable, alimentant tout un imaginaire lié à ce que l'on ne sait pas, peut-on vraiment croire qu'« il n'est bon bec que de Paris » quoi qu'on dise des Italiennes ? Ne seraient-elles pas les vraies gagnantes de la compétition ?

Bibliographie

Textes littéraires

Boccaccio Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1989 (*Oscar Classici*).

Cent Nouvelles Nouvelles (Les), éd. Franklin P. Sweetser, Genève, Droz, 1966.

[37] « Il y a dans l'énumération un principe d'infinitude ». Cf. Jacqueline Cerquiglini-Toulet, *L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge*, « Littérature », numéro thématique « L'œuvre mobile », 99, 1995, pp. 33-52 (ici, p. 47).

[38] Cf. Sophie Marnette ; Helen Swift, « Introduction » : *Que veut dire 'voix narrative' ?*, *Les voix narratives du récit médiéval. Approches linguistiques et littéraires*, « Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes », 22, 2011, pp. 1-7, en ligne sur <https://journals.openedition.org/crmh/12505> [cons. le 15/03/2024].

Dit du prunier (Le), éd. Pierre-Yves Badel, Genève, Droz, 1985 (*TLF*, 1985).

Farce de maître Pierre Pathelin (La), éd. Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, 1986 (*GF*, 462).

La Vigne, André de, *Le Voyage de Naples*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par Anna Slerca, Milano, Vita e Pensiero, 1981 (*Pubblicazioni della Università del Sacro Cuore* : Centro Studi sulla letteratura medio-francese).

Le Franc Martin, *Champion des dames*, éd. Arthur Piaget, Lausanne, Payot, 1968 (*Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse Romande*. Troisième série, 8).

Pizan, Christine de, *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, éd. Suzanne Solente, Paris, A. et J. Picard, 1959, t. 1 (*SATF*).

Quinze Joies de Mariage (Les), éd. Jean Rychner, Genève, Droz, 1967 (*TLF*, 100).

Quinze Joies du mariage (Les), trad. et éd. de Nelly Labère, Paris, Gallimard, 2016 (*Folio classique*, 6164).

Tombel de Chartrose (Le). Dix-huit contes (…), éd. Ewald Kooiman, Amsterdam, Graduate Press, 1975.

Tory, Geofroy, *Champ fleury*, en ligne sur <https://archive.org/details/champfleury00tory> [cons. le 10/03/2024].

Villon François, *Œuvres complètes*, éd. établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, avec la collaboration de Laëtitia Tabard, Paris, NRF-Gallimard, 2014 (*Bibliothèque de la Pléiade*) ;
–, *Œuvres complètes*, éd. et trad. de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Gallimard, 2014 ; nouvelle éd. revue, 2020 (*Folio Classique*, 6832) ;
–, *Il Testamento e altre poesie*, a cura di Aurelio Principato, trad. di Antonio Garibaldi, Torino, Einaudi, 2015 (*Collezione di poesia*, 426) ;
–, *Poésies*, préface de Tristan Tzara, éd. par Jean Dufournet, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1973 ;
–, *Lascito, Testamento e poesie diverse*, éd. Mariantonia Liborio, Milano, Rizzoli, 1990.

Travaux critiques

Baumgartner Emmanuelle, *Poésies de François Villon*, Paris, Folio-Gallimard, 1998 (*Foliothèque*, 72).

Bernard Auguste, *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier*, Paris, Edwin Tross libraire, 1857.

Bertini Ferruccio, *Trotula, il medico*, in Bertini Ferruccio; Cardini Franco; Fumagalli Mariateresa; Leonardi Claudio [dir.], *Medioevo al femminile*, 4e éd., Milano, Laterza [1989], 2005, p. 99.

Bisconti Donatella, *Donne e papere. False premesse e vere conclusioni (*Dec. *Introduzione IV)*, « Rivista di Letteratura italiana », Pisa/Roma, Serra ed., 43/1, 2025, pp. 9-23.

Cerquiglini-Toulet Jacqueline, *L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge*, « Littérature », numéro thématique « L'œuvre mobile », 99, 1995, pp. 33-52.

Champion Pierre, *François Villon. Sa vie et son temps*, tt. I et II, Paris, Champion, 1913 (*Bibliothèque du XVe siècle*).

Dérens Jean ; Dufournet Jean ; Freeman Michael, *Villon, Paris sans fin*, Paris, Le Passage / Paris bibliothèques, 2005.

Dubois Michel, *Poitou et Poitevins (de Benoit à Villon)*, « Romania », 80/318, 1959, pp. 243-253.

Dufournet Jean, *Villon. Ambiguïté et Carnaval*, Paris, Champion, 1992.
–, *Villon et la ville*, « Revue belge de philologie et d'histoire », 89-1, 2011, pp. 339-346.
–, *Recherches sur le* Testament *de François Villon*, vol. I, Paris, SEDES, 1971.
–, « Villon, entre mythe et poésie », *Villon, Paris sans fin*, Paris, Le Passage /Paris bibliothèques, 2005, p. 31.
–, *Adam de la Halle et le* Jeu de la Feuillée, « Romania », 86/342, 1965, pp. 199-245.
–, *À propos d'un article récent sur Villon et Robert d'Estouteville*, « Romania », 338-339, 1964, pp. 342-354.

Foulet Lucien, *Nouvelles notes sur le texte de Villon*, « Romania », 56/223, 1930, pp. 389-410.

Klapisch-Zuber Christiane, *Mariages à la florentine – Femmes et vie de famille à Florence*, Paris, Seuil, 2020.

Many Marie, « La figure féminine chez François Villon », en ligne : https://www.anlo.org/la-figure-feminine-chez-francois-villon-par-marie-maby/ [cons. le 18/03/2024].

Marnette Sophie; Swift Helen, « Introduction » : *Que veut dire 'voix narrative' ?*, *Les voix narratives du récit médiéval. Approches linguistiques et littéraires*, « Cahiers de Recherches Médiévales et

Humanistes », 22, 2011, pp. 1-7 ; en ligne sur <https://journals.openedition.org/crmh/12505> [consulté le 15/03/2024].

Mazzoni Peruzzi Simonetta, *Medioevo francese nel* Corbaccio, Firenze, Le Lettere, 2001 (*Quaderni degli « Studi sul Boccaccio »*, 1).

Molho Maurice, *Il n'est bon bec que de Paris*, « Cahiers de Fontenay », 34, 1984, pp. 15-19.

Sitographie

<https://arlima.net/>

<https://archive.org/>

<https://www.persee.fr/>

DMF | Dictionnaire du Moyen Français - ATILF | CNRS-UL <https://www.atilf.fr/ressources/dmf/>

<https://www.micmap.org/dicfro/>

Paolo Nitti*

«C'est une langue qui me semble rigolote». I risultati di un'indagine di linguistica popolare sulla percezione del francese da parte di italofoni e dell'italiano da parte di francofoni

Introduzione

La percezione[1], nella ricerca in linguistica popolare, rappresenta un processo complesso e consente di attribuire un significato alle sensazioni provenienti dai contesti di vita. Più in particolare, l'interesse per la percezione è stato dimostrato, tra le altre discipline, anche da parte della linguistica, con particolare attenzione all'aspetto semantico[2] e alla costellazione di ricerche linguistico-popolari[3]. Si tratta di un tema estremamente interessante e stimolante per il mondo accademico, poiché la verbalizzazione e la rappresentazione della percezione costituiscono una fonte diretta[4] attraverso la quale è possibile studiare il funzionamento del cervello umano e il rapporto fra società e lingua[5], considerando anche il legame fra la percezione e la padronanza linguistica di un soggetto[6], giacché il livello di sviluppo (anche

* Università degli Studi dell'Insubria.

1 In questo contributo si accoglie la definizione di percezione proposta da Newell, cfr. Allen Newell, *Unified Theories of Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

2 Ugo Volli, *Manuale di semiotica*, Roma, Laterza, 2003.

3 Paolo Nitti, *Linguistica popolare e ideologia linguistica*, Milano, AlboVersorio, 2022.

4 Carla Bazzanella, *Linguistica cognitiva*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

5 *Ibidem*.

6 Giorgio R. Cardona, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

in L1) della seconda lingua influisce sulle capacità di verbalizzazione della prima e anche, in prospettiva vygotskiana, della sua concettualizzazione[7]. Lo stesso repertorio linguistico, d'altronde, non rappresenta solamente un insieme di varietà linguistiche, ma deve anche essere concepito, secondo la prospettiva della teoria dell'interculturalità dinamica[8], come risorsa dinamica, influenzata da contesti sociali e situazioni comunicative[9].

La ricerca che si intende presentare, pertanto, riguarda un campione di 300 italofoni L1 e un altro di 150 francofoni L1[10]. A entrambi i campioni, mediante la proposta di 2 questionari, è stato richiesto di valutare, attraverso una selezione di aggettivi, la lingua italiana, se francofoni, o la lingua francese, se italofoni. L'indagine si basa su studi etnolinguistici, linguistico-popolari e linguistico-educativi[11] ed è stata condotta attraverso tecniche di raccolta dati utilizzate in linguistica popolare, etnografia e sociolinguistica[12]. La ricerca, basata sul piano orientativo, tendenziale e percezionale, ha lo scopo di approfondire una questione etnolinguistica fondamentale per la selezione delle lingue in ambito scolastico e, più in generale, per le politiche linguistiche: la percezione di determinate lingue da parte di parlanti la lingua materna. In effetti, «l'aspetto culturale dell'uso della lingua è stato quello più trascurato in linguistica»[13]. L'analisi è incentrata su un campione di individui con caratteristiche socioculturali differenti (genere, età, occupazione, livello di istruzione) ed è stata condotta attraverso un questionario[14], con lo

[7] Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

[8] Manila Franzini, *Modello dinamico delle competenze interculturali*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

[9] Daniela Zorzi, *Dalla competenza comunicativa alla competenza comunicativa interculturale*, «Babylonia», 2, 1996, pp. 46-52.

[10] Sono stati scartati i dati provenienti da individui parlanti l'italiano o il francese come lingua seconda e con *background* migratorio.

[11] Giorgio R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Novara, UTET, 2006.

[12] Sali A. Tagliamonte, *Analysing Sociolinguistic Variation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

[13] Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, cit., p. 4.

[14] Paolo Nitti, *Il questionario sociolinguistico come strumento per l'innovazione nella didattica della lingua italiana. Un progetto di ricerca-azione*, in *L'innovazione nella didattica all'interno della scuola secondaria di primo grado. Pratiche e proposte*, a cura di Paolo Nitti, Brescia, Editrice La Scuola, 2019, pp. 17-21.

scopo di valutare la percezione delle lingue da parte del campione intervistato, nonché l'esistenza di eventuali preconcetti storico-culturali[15]. La scelta del questionario è stata, per certi versi, problematica, in quanto «l'infinita complessità dei fenomeni linguistici non può essere oggetto di ricerca; tuttavia, gli studiosi possono tentare di far emergere alcuni frammenti di realtà, e quindi di dati linguistici, al fine di renderli oggetto delle loro domande»[16]. Nonostante il questionario presenti, per sua natura, aspetti difettivi e fuorvianti, dettati dai bias della ricerca e dai limiti dello strumento in sé, i dati hanno permesso di esaminare i giudizi di valore, gli stereotipi e le interpretazioni personali degli intervistati/delle intervistate[17], relativi a ciascuna delle lingue considerate. Sulla base di una ricerca analoga del 2021[18], si sono proposte due opzioni ai/alle partecipanti: risposte multiple, basate su aggettivi, e risposte aperte in cui era possibile aggiungere una valutazione supplementare[19]. La fase preliminare, che precede la costruzione dello strumento di ricerca e l'analisi dei dati, è stata dedicata a chiarire ed esplicitare il concetto di percezione linguistica, partendo da premesse concettuali e metodologiche di carattere linguistico-popolare: «la lingua è l'elemento primario della vita di una comunità, lo strumento chiave per facilitare l'interazione tra uomo e uomo; è praticamente impossibile immaginare un gruppo sociale che non faccia uso di almeno una varietà linguistica negli scambi quotidiani»[20]. Al fine di formulare i giudizi contenuti negli item delle risposte a scelta multipla del questionario, ci si è serviti dei parametri individuati in Facchetti, Nitti[21].

15 Anna Wierzbicka, *Emotions across Languages and Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

16 Paolo Nitti, *L'alfabetizzazione in italiano L2 per apprendenti adulti non nativi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 128.

17 Gaetano Berruto, *Manuale di sociolinguistica*, Novara, UTET, 2015.

18 Giulio M. Facchetti; Paolo Nitti, *The perception of languages by Italian native speakers*, «Glottodidactica», 48, 2021, p. 63-80.

19 Teresa McCarty, *Ethnography and Language Policy*, New York-London, Routledge, 2011.

20 Giorgio R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, cit., p. 3.

21 Giulio M. Facchetti; Paolo Nitti, op. cit.

I risultati della ricerca costituiscono uno strumento attivo per la valutazione degli stereotipi, delle scelte linguistiche per quanto concerne la dimensione scolastica e, più in generale, i rapporti interculturali fra individui con italiano e francese come L1.

Gli studi di linguistica popolare

La percezione delle lingue è un processo complesso che consente di attribuire un significato alle sensazioni provenienti dal mondo esterno a partire dalle impressioni suscitate dalla realtà fenomenica, attraverso la cultura[22], l'istruzione e i processi di socializzazione. Come si è detto, le discipline che si occupano di percezione tradizionalmente afferiscono alla psicologia, all'ambito medico-sanitario e alla filosofia, nonostante si assista a un interesse da parte della linguistica, soprattutto per quanto concerne gli studi di carattere semantico[23].

Tuttavia, nonostante una resistenza da parte del mondo accademico italiano[24], si possono notare alcuni fermenti nel campo della linguistica popolare e, più nello specifico, si evidenzia come in Italia prioritariamente a partire dagli anni Novanta, l'interesse sia stato più che altro rivolto alla linguistica percettiva, disciplina che indaga la percezione e le opinioni dei parlanti riguardo alle proprie parlate e a quelle altrui[25]. A questo proposito occorre stabilire un principio di identità fra gli interessi di ricerca della dialettologia e della linguistica percettiva, in quanto entrambe studiano la coscienza linguistica dei parlanti[26].

22 In questo contributo si accoglie la definizione di cultura proposta da Remotti, cfr. Francesco Remotti, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

23 Ugo Volli, op. cit.

24 Giuliana Fiorentino, *Linguistica ingenua in una rubrica linguistica della stampa italiana*, «Circula», 6, 2017, pp. 138-163.

25 Luca Serianni, *L'ideologia linguistica del parlante medio*, in *Les idéologies linguistiques. Langues et dialectes dans les médias traditionnels et nouveaux*, a cura di Ana Pano Alamán; Fabio Ruggiano; Olivia Walsh, Berlin, Peter Lang, 2021, pp. 19-33.

26 Gabriele Iannàccaro, *Il dialetto percepito. Sulla reazione di parlanti di fronte al cambio linguistico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002; Corrado Grassi, *Che cosa ne pensava e che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux. Ovvero: quale contributo può dare l'esperienza empirica del dialettologo e del geolinguista alla determinazione dei criteri fondanti di una dialettologia percettiva*, in *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo*

Inoltre, pare interessante notare come, al di fuori dell'ambito prettamente nazionale, Preston[27] indichi la *perceptual dialectology* e la *folk dialectology* come aree corollarie di ricerca della linguistica popolare. La relazione fra macroarea di ricerca e aree corollarie, d'altronde, era già stata denunciata da Berruto: «la dialettologia percettiva, come illustra accuratamente anche il recente e specifico Niedzielski-Preston[28], è da considerare un settore o area della *folk linguistics*, 'linguistica popolare', se l'aggettivo non fosse troppo polisemico»[29]. Dunque, lo studioso attribuisce la confusione e la mancanza di successo della linguistica popolare in Italia alla polisemia dell'aggettivo 'popolare', spesso connotato in chiave negativa, come sinonimo di volgare, semplice, grezzo. Secondo Molinari, infatti, in Italia, la «linguistica popolare è ancora la grande assente»[30].

In merito alla percezione della lingua in Italia, Serianni e Pizzoli evidenziano come gli italiani «siano orgogliosamente compiaciuti dell'alto tasso di gradimento della propria lingua […] e immediatamente reattivi se si tratta di difenderla dalle prevaricazioni di altre lingue o dal cattivo uso, vero o presunto, di qualche scrivente o parlante nativo»[31]. In effetti, le persone percepiscono la lingua come elemento di appartenenza e possesso: «la lingua rappresenta un fortissimo elemento di identità, ed è anzi da considerarsi un bene culturale in sé»[32].

Roux? *Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*, a cura di Monica Cini; Riccardo Regis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 3-21.

27 Dennis R. Preston, *Folk Dialectology*, in *American Dialect Research*, a cura di Dennis R. Preston, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 333-378.

28 Nancy A. Niedzielski; Dennis R. Preston, *Folk Linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2003.

29 Gaetano Berruto, *Sul significato della dialettologia percettiva per la linguistica e la sociolinguistica*, in *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*, a cura di Monica Cini; Riccardo Regis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 343.

30 Chiara Molinari, *Prefazione*, in Marie-Anne Paveau, (2022), *Prediscorsi. Senso, memoria, cognizione*. Traduzione a cura di S. Modena; S. Vicari, Roma, Tab edizioni, 2021, p. 13.

31 Luca Serianni; Lucilla Pizzoli, *Storia illustrata della lingua italiana*, Roma, Carocci editore, 2017, p. 9.

32 *Ibidem*.

La percezione delle lingue

La percezione delle lingue rimanda al consolidamento di pregiudizi e stereotipi: «tutti noi abbiamo un'idea di come sono, ad esempio, gli inglesi, i francesi, i romani, i milanesi, gli operai, gli impiegati, gli imprenditori, gli zingari, i buddisti, i mussulmani»[33]. Queste idee (credenze e convinzioni) costituiscono «immagini sedimentate»[34] e sono presenti nella cultura come frutto delle rappresentazioni dei gruppi sociali[35]. La caratteristica principale di uno stereotipo è che, pur non essendo in parte o del tutto corrispondente alla realtà, rappresenta un'espressione di diversi gruppi sociali, spesso maggioritari. Inoltre, anche se non sono originati da un singolo individuo, gli stereotipi vengono assimilati e utilizzati per una contestualizzazione facilitata e banale dei fenomeni. In questo senso, lo stereotipo rappresenta una gabbia cognitiva[36]. Più nello specifico, «tra le funzioni dello stereotipo è rilevante quella socio-integrativa che separa il 'noi' dagli 'altri'»[37]. In molti casi, la separazione comporta una visione negativa dell'altro, attestandosi come «universalità della preferenza per i propri simili e dell'avversione per gli estranei»[38]. A questo proposito, alcuni studiosi propongono di considerare i pregiudizi e gli stereotipi come retaggio del pensiero egocentrico rispetto alla percezione del mondo: «l'approccio egocentrico nella percezione e valutazione degli altri è uno dei modi universali della conoscenza del mondo»[39]. Inoltre, bisogna

[33] Adele Bianchi; Parisio Di Giovanni, *Psiche e società*, Torino, Ed. Paravia, 1994, p. 460.

[34] Isabella Chiari, *Parlo spagnolo a Dio, italiano alle donne, francese agli uomini e tedesco al mio cavallo. Stereotipi sulle lingue nel tempo*, in *Per Tullio de Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, a cura di Anna M. Thornton; Miriam Voghera, Roma, Aracne editrice, 2012, p. 36

[35] Camiel J. Beukeboom; Christian Burgers, *How Stereotypes Are Shared through Language. A Review and Introduction of the Social Categories and Stereotypes Communication (SCSC) Framework,* «Review of Communication Research», 7, 2019, pp. 1-37.

[36] Mariselda Tessarolo, *Minoranze linguistiche e immagine della lingua*. Milano, FrancoAngeli, 1990; Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi,* Bologna, Il Mulino, 1997.

[37] Bruno M. Mazzara, op. cit., p. 79.

[38] *Ibidem*, p. 57.

[39] Antonia Luketin Alfirević; Katarina Matković, *Sulla percezione del diverso*

sottolineare che alcuni stereotipi «tentano di mettere un ordine e identificare aspetti specifici delle lingue»[40], come accade per la credenza diffusa che l'italiano si legga come si scriva. Tale considerazione è senz'altro giustificabile, se si considera il rapporto fra l'opacità e la trasparenza dei sistemi di trascrizione, ma il rapporto fonografico è comunque e sempre soggetto a tassi più o meno alti di convenzionalità, basti pensare alla lettura diversa, in italiano, del grafema <c>, sulla base del contesto fonico[41]. Gli stereotipi linguistico-culturali possiedono anche organicità e schematicità: sono organici poiché le caratteristiche attribuite ai diversi gruppi sociali sono generalmente collocate in un quadro coerente e caratterizzato da un'impostazione logica (seppur non necessariamente veritiera) e sono schematici in quanto «semplificano la realtà e la fissano artificiosamente»[42] all'interno di un *pattern*. L'esempio più calzante riguarda lo stereotipo della scarsa igiene dei francesi rispetto agli italiani: "i francesi non usano il bidet > i francesi osservano scarse norme igieniche > i francesi sono sporchi". Come emerge dalla sequenza, il pregiudizio, in questo caso, assume valenze che vanno dal particolare al generale e si consolida nel pensiero comune. Pertanto, gli studi in psicologia cognitiva hanno permesso di dimostrare «come la mente abbia la necessità di ridurre e organizzare in modo più semplice l'immensa quantità di stimoli ambientali sui quali si trova a dover operare»[43]. Più nello specifico, la creazione di pregiudizi e di stereotipi relativi alle lingue si basa su insiemi di sensazioni, stimoli, aspettative, premesse di carattere sociale e culturale, ed esperienze personali, da cui il soggetto prende spunto per esprimere una propria interpretazione o giudizio su un determinato linguaggio, più o meno inconsapevolmente[44]. Tali stimoli sono originati dall'incontro con individui di parlate diverse rispetto alla propria lingua materna. Infatti, il contatto linguistico rap-

nella fraseologia italiana e croata, «Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu», 14, 2012, p. 119.

40 Isabella Chiari, op. cit., p. 45.

41 Paolo Nitti, *L'alfabetizzazione in italiano L2*, cit.

42 Adele Bianchi; Parisio Di Giovanni, op. cit., p. 461.

43 Bruno M. Mazzara, op. cit., p. 57.

44 Paolo Nitti, *La vigile e la sindaca. Uno studio sul sessismo nella lingua italiana*, «Educational Reflective Practices», 8(1), 2018, pp. 122-141.

presenta per eccellenza uno dei fenomeni più vistosi della comunicazione interculturale[45]. In effetti, il modello cognitivo dello stereotipo risulta evidente «quando un popolo parla della lingua di un altro popolo, confrontandola con la propria»[46]. Se la lingua è un fattore che ha sempre differenziato e contrassegnato le differenze tra i vari popoli e culture, è altrettanto vero che ha rappresentato il collante di molte realtà sociali[47]. Il pregiudizio sulle lingue, in effetti, è considerabile come autostereotipo ed eterostereotipo. Accade di frequente che l'autostereotipo ovvero «lo stereotipo che un gruppo sociale ha di sé stesso»[48] tenda a coincidere con l'eterostereotipo, vale a dire con «lo stereotipo che gli altri gruppi hanno di quel gruppo[49]» con la specificazione che, «mentre gli altri tendono più facilmente a interpretare negativamente le caratteristiche individuate, gli interessati le considerano positivamente»[50]. La lingua, così, diviene un «fattore di differenziazione (al limite di discriminazione) nel momento in cui noi associamo chi la parla a un'immagine precostruita, alla quale applichiamo, a priori, certe caratteristiche, positive o negative»[51]. Succede spesso, in relazione agli stereotipi linguistici, che questi siano connessi con altri stereotipi di carattere culturale. In questi casi, «lo stereotipo linguistico non è autonomo, ma si configura come una specificazione o una appendice di uno stereotipo etnico»[52]. Tuttavia, in seguito alla globalizzazione, ai fenomeni migratori, al colonialismo e, soprattutto, al decolo-

45 Maria G. Lo Duca, *Lingua italiana ed educazione linguistica. Tra storia, ricerca e didattica*, Roma, Carocci editore, 2013.

46 Fabio Rossi, *Strategie promozionali della lingua italiana nelle pagine di Babel*, in *Les idéologies linguistiques. Débats, purismes et stratégies discursives*, a cura di Carmen Marimón Llorca; Wim Remysen; Fabio Rossi, Berlin, Peter Lang, 2021, p. 545.

47 Massimo Vedovelli, *Note sulla glottodidattica italiana oggi. Problemi e prospettive*, «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», 2003, 32, pp. 173-197.

48 Adele Bianchi; Parisio Di Giovanni, op. cit., p. 462.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 Lorenzo Renzi, *Prefazione*, in *Il linguaggio trasparente*, a cura di M. Rosa Baroni, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 13.

52 Isabella Chiari, op. cit., p. 42.

nialismo, l'associazione lingua-nazione non risulta in molti casi fondata[53].

Come si è detto in precedenza, lo stereotipo agisce su un soggetto, ma non è originato dall'individuo stesso e questa considerazione permette di spiegare la presenza di stereotipi linguistici anche da parte di persone che non conoscono le lingue di cui perpetuano i pregiudizi: gli «atteggiamenti stereotipati sono presenti soprattutto in soggetti che non hanno conoscenza di un'altra lingua»[54]. In aggiunta a quanto indicato, si precisa che è proprio la mancanza di conoscenza di una lingua e della cultura di cui è manifestazione a permettere la fissazione dei pregiudizi: «lo stereotipo si applica con maggior agio a oggetti e lingue poco conosciute, l'aspetto fonetico è il solo a poter avere fruizione e apprezzamento indipendentemente da una conoscenza più profonda»[55]. L'esempio della poliremática "parlare arabo" o "parlare turco" è calzante rispetto a quanto affermato: se l'arabo o il turco paiono foneticamente opachi, nell'immaginario comune queste lingue non sono intelligibili. Lo stesso preconcetto è presente in molte culture e si ritrova anche nei significati del mondo greco: βάρβαρος è un individuo non greco o un balbuziente, che pronuncia parole incomprensibili[56]. Inoltre, occorre anche considerare la «possibilità teorica che nel loro insieme gli stereotipi sul carattere di una popolazione, sulla sua lingua e via discorrendo, possano essere contraddittori in quanto generati da schemi classificatori spontanei (folk) tra di loro sconnessi»[57].

Infine, per quanto concerne le lingue romanze, è a partire dal Cinquecento, «quando le lingue volgari cominciano a rivendicare parità con le lingue antiche – ebraico, greco e latino – se non addirittura la discendenza da una di esse […] [, che] per

[53] Walter Mignolo; Catherine Walsh, *On Decoloniality*, Durham, Duke University Press, 2018.

[54] Mariselda Tessarolo, op. cit., p. 132.

[55] Isabella Chiari, op. cit., p. 54.

[56] Liana Tronci, *Identità di forme, diversità di interpretazioni. Ἑλληνίζω, βαρβαρίζω e la lingua come habitus*, in *Identità / diversità*, a cura di Tiziana de Rogatis; Giuseppe Marrani; Alejandro Patat; Valentina Russi, Pisa, Pacini, 2013, pp. 197-207.

[57] Marinella Lőrinczi, *Ironia ed autoironia. Discorsi epilinguistici intorno alla lingua sarda*, in *Le minoranze come oggetto di satira*, a cura di Alessandro Pavan; Gianfranco Giraudo, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2001, p. 215.

mostrare la superiorità della propria lingua sulle altre, fiorirono i paragoni»[58]. La fissazione degli stereotipi linguistici, pertanto, ha radici antiche ed è consolidata come vera e propria pratica culturale[59].

La ricerca

Secondo Chiari[60], la lingua francese registra in Italia "un numero di *feed* di carattere valutativo e stereotipato piuttosto alto rispetto a tutte le altre lingue". La studiosa, analizzando il pensiero di Goldoni, Leopardi e Vico, nota come, per gli italiani del Settecento, la lingua francese presenti un livello alto di stereotipizzazione e sia in larga misura considerata «lingua della cultura e della conversazione alta, lingua universale, associata a musicalità, armonia, grazia»[61]. Inoltre, analizzando un *corpus* recente di *tweet* presenti su X, la ricercatrice aggiunge che l'immaginario italiano contemporaneo riguardo alla lingua francese è «piuttosto marcatamente ostile»[62]. Infatti, su 51 *tweet* di tipo valutativo 34 presentano valutazioni negative[63].

Il *corpus* considerato pare comunque ridotto e riferibile a profili di popolazione specifici, non prendendo in considerazione un campione maggiormente rappresentativo. Tuttavia, i dati permettono di intuire una tendenza. In un altro studio del 2012 sulla percezione del francese, questa volta da parte di un campione di studenti di scuola secondaria di primo grado, Caon nota «come un ruolo importante nella 'resistenza' verso il francese sia giocato dai pregiudizi (esercitati dal 25% circa del campione), che lo vogliono una lingua 'da femmine', 'sdolcinata', 'troppo raffinata' e 'da snob'»[64].

[58] Harro Stammerjohann, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013, p. 180.

[59] Renato Rosaldo, *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Milano, Meltemi, 2001.

[60] Isabella Chiari, op. cit., p. 46.

[61] *Ibidem*, pp. 46-47.

[62] *Ibidem*, p. 49.

[63] *Ibidem*.

[64] Fabio Caon, *Aimes-tu le français? Percezione dello studio obbligatorio del francese nella scuola media*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2012, p. 60.

Nei lavori successivi di Facchetti e Nitti (2021) e Nitti (2022), riguardo alla considerazione di diverse lingue, da parte di campioni di italiani, «la percezione della lingua francese risulta molto omogenea tra tutti i rispondenti al questionario»[65] e il francese viene definito prevalentemente una lingua romantica e artistica. Un'interpretazione plausibile di questi dati è relativa al debito culturale e al contatto delle tradizioni artistiche e letterarie italiane verso la Francia e la Svizzera francofona.

Per quanto concerne l'insegnamento del francese nelle scuole italiane, Caon[66] rileva che fino agli anni Novanta, il francese costituisce la lingua prediletta e talvolta l'unica opzione possibile. In seguito alla diffusione dell'inglese, il francese diviene presto una lingua secondaria e la percentuale di studenti che si iscrivono a corsi di francese è in progressivo calo in Italia, al contrario di quanto accade in altri contesti europei[67]. A questo proposito, si ricorda che dall'anno scolastico 2004/2005 (legge n. 53 del 28 marzo 2003 e decreto legislativo n. 59 del 19 febbraio 2004) l'inglese è diventato la prima lingua straniera obbligatoria per ogni apprendente ed è stato introdotto lo studio della seconda lingua comunitaria, fra cui si trova il francese.

Sulla base di queste premesse, è stata condotta un'indagine esplorativa sulla percezione del francese da parte di italofoni e dell'italiano da parte di francofoni. L'indagine ha coinvolto un campione di 300 italofoni L1 e uno, più ridotto, di 150 francofoni L1[68] di differente estrazione socio-anagrafica, con il fine di valutare le opinioni sulle rispettive lingue, attraverso la compilazione di un questionario linguistico-educativo. Il campione è stato intercettato attraverso i gruppi tematici presenti su Faceboı

[65] Paolo Nitti, *Linguistica popolare e ideologia linguistica*, cit., p. 93.

[66] Fabio Caon, op. cit.

[67] Commissione Europea/EACEA/Eurydice, *Cifre chiave dell'insegnamento delle lingue a scuola in Europa – edizione 2023,* Rapporto Eurydice, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, Lussemburgo, 2023.

[68] Il divario numerico fra i due campioni è relativo alla quantità di risposte pervenute, di disponibilità di informanti nei gruppi tematici individuati e di scarti relativi alla validità. Più nello specifico, sono pervenuti 308 questionari per il campione di italofoni L1 (di cui 8 scartati) e 153 per il campione di francofoni L1 (di cui 3 scartati). Dal momento che l'indagine è di carattere esplorativo e permette di registrare alcune tendenze, la dimensione dei due campioni è statisticamente ragionevole e non inficia la validità dei dati.

ok, Telegram e Instagram, considerando diverse variabili rispetto all'estrazione (es. *range* di età, professioni, lingue parlate, titoli di studio, ecc.). La questione della complessità dei dati linguistici elicitati attraverso i questionari è ben conosciuta e documentata all'interno della letteratura scientifica di riferimento: «dati di questo genere, ottenuti con sondaggi e rilevamenti in cui si chiede ai parlanti di riferire come si comportano linguisticamente in determinate situazioni […] richiedono una certa cautela, in quanto appunto riguardano autodichiarazioni»[69]. Tuttavia, i dati provenienti dai questionari permettono di registrare alcune tendenze significative per la ricerca linguistico-popolare. Infatti, le domande all'interno del questionario hanno permesso di ricondurre una determinata lingua a un giudizio di valore o a un'interpretazione personale, attraverso la scelta multipla con possibilità di inserimento manuale di un aggettivo, oltre alle opzioni precompilate.

Il questionario presentava 15 domande a risposta chiusa, di cui 5 di carattere socio-anagrafico e 10 relative all'apprendimento, all'uso e alla percezione delle lingue, di cui una relativa all'attribuzione alla lingua, da parte dell'informante, di aggettivi e di qualificazioni. Come si è detto, lo strumento di raccolta dati utilizzato nella ricerca è un questionario linguistico-educativo, strutturato con l'obiettivo di indagare la percezione dell'italiano e del francese, ponendo particolare attenzione ai giudizi di valore e agli stereotipi associati. La costruzione del questionario ha seguito un'impostazione che combinava domande a risposta chiusa e aperta per garantire sia la comparabilità con altre ricerche che la possibilità di approfondire gli aspetti valutativi più soggettivi delle risposte fornite.

Nel questionario erano presenti domande volte a raccogliere informazioni socio-anagrafiche, come l'età, il livello di istruzione e conoscenza di altre lingue e altri elementi che hanno permesso di osservare eventuali correlazioni tra il profilo personale e la percezione linguistica. A questa sezione si affiancava una parte in cui all'informante veniva chiesto di descrivere la lingua italiana o francese attraverso una selezione di aggettivi predefiniti, elaborata a partire da ricerche precedenti e da un

[69] Gaetano Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 23.

test pilota. Questa scelta ha garantito una maggiore uniformità nelle risposte, pur lasciando spazio alla possibilità di inserire aggettivi non presenti nella lista e di aggiungere commenti liberi per giustificare la propria selezione. La combinazione di questi due elementi ha permesso di mitigare il rischio di influenzare le risposte con una selezione rigida di termini e ha offerto ai partecipanti una maggiore libertà espressiva.

Nella progettazione del questionario è stata inoltre prestata particolare attenzione ai potenziali *bias* metodologici. Si è consapevoli, infatti, che la scelta degli aggettivi proposti avrebbe potuto orientare le risposte, ma la presenza di una sezione aperta ha consentito di compensare questo aspetto, fornendo un quadro più ampio delle percezioni personali. Anche la modalità di raccolta dei dati, avvenuta tramite social network e gruppi tematici, può aver determinato una sovrarappresentazione di alcuni profili sociolinguistici, ma, con il proposito di garantire una maggiore affidabilità dello strumento, prima della somministrazione definitiva è stato condotto un test su un campione ristretto, che ha permesso di affinare la comprensibilità delle domande e di individuare eventuali ambiguità.

Pertanto, l'analisi dei dati raccolti ha seguito un approccio integrato, combinando una prospettiva quantitativa per l'interpretazione delle risposte chiuse e un'analisi qualitativa per le risposte aperte. I dati numerici sono stati elaborati attraverso tecniche di statistica descrittiva, che hanno consentito di individuare tendenze e frequenze nell'attribuzione degli aggettivi da parte dei due gruppi di informanti. Il confronto fra le risposte degli italofoni e dei francofoni ha rivelato ricorrenze significative, permettendo di delineare i tratti più caratteristici della percezione delle due lingue.

Parallelamente, le risposte aperte sono state analizzate attraverso un processo di categorizzazione tematica, che ha permesso di individuare tre principali assi interpretativi: il primo legato agli aspetti estetici e fonetici, come la musicalità e la dolcezza della lingua; il secondo relativo ai giudizi culturali e sociali, in cui la lingua è stata associata a determinate caratteristiche nazionali o identitarie; il terzo più soggettivo, connesso con le esperienze personali e alle emozioni evocate dalla lingua. Queste

risposte hanno consentito di operare una valutazione più profonda dei dati quantitativi, consentendo di comprendere meglio le motivazioni alla base delle scelte linguistiche dei partecipanti.

L'approccio adottato nella ricerca ha quindi permesso di coniugare l'analisi statistica con un'indagine più qualitativa, fornendo un quadro articolato della percezione linguistica nei due gruppi di parlanti. Il confronto tra i dati quantitativi e qualitativi ha rivelato non solo tendenze generali, ma anche elementi più sottili e sfumati, spesso radicati in esperienze soggettive e in rappresentazioni collettive delle lingue e delle culture.

Infine, l'intento di questa ricerca è allo stesso tempo documentario e propositivo: «documentario, perché offre una panoramica di studi e tendenze attuali (di percorsi, appunto) dedicati alla percezione della lingua e del cambio linguistico dei parlanti»[70], propositivo in quanto la ricerca linguistico-popolare configura una disciplina autonoma «dotata di propri apparentamenti e debiti scientifici e di una propria specifica metodologia»[71].

Analisi dei dati

L'analisi dei dati provenienti dai questionari ha consentito, come detto in precedenza, di registrare alcune tendenze relative alla percezione delle lingue e all'attestazione di stereotipi.

Il Grafico 1 mostra l'età degli informanti e si osserva una sostanziale omogeneità fra i due campioni, con la fascia d'età 30-40 maggiormente rappresentata.

Invece, il Grafico 2 rappresenta i titoli di studio e l'area di specializzazione dei due campioni. Il titolo di studio prevalente del campione di italofoni L1 è il diploma di maturità, con specializzazione umanistica, mentre quello del campione di francofoni L1 corrisponde a una laurea magistrale, con specializzazione economico-giuridica e umanistica (48,5%, contro il 18,3% del campione di italofoni L1).

[70] *Contributo per una bibliografia sulla dialettologia percettiva*, a cura di Sabina Canobbio; Gabriele Iannàccaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 5.

[71] *Ibidem*.

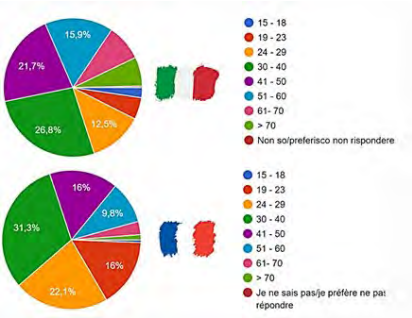


Grafico 1. L'età del campione

Grafico 2. Titoli di studio

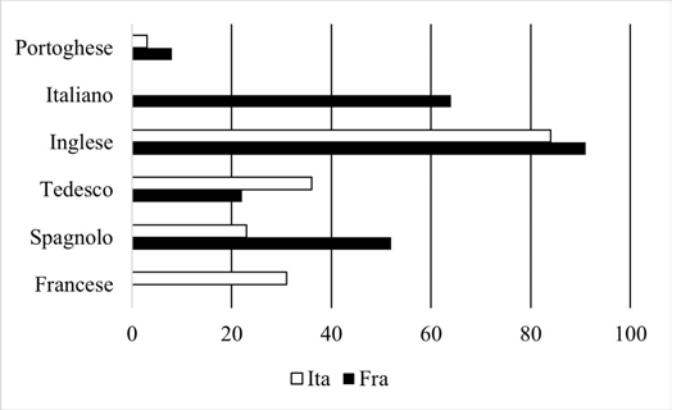


Grafico 3. Le lingue parlate dai due campioni

Entrambi i campioni dichiarano in prevalenza di parlare almeno una lingua straniera, con un tasso superiore all'82%. Tuttavia, il dato maggiormente significativo del Grafico 3 concerne l'indicazione della conoscenza delle rispettive lingue: il 64% dei francofoni intervistati dichiara di conoscere l'italiano, anche a un livello elementare, contro il 31% di italofoni che dichiarano di conoscere il francese. Malgrado ciò, la conoscenza della lingua non ha avuto un impatto sulle risposte relative alla presenza di stereotipi per nessuno dei due campioni esaminati.

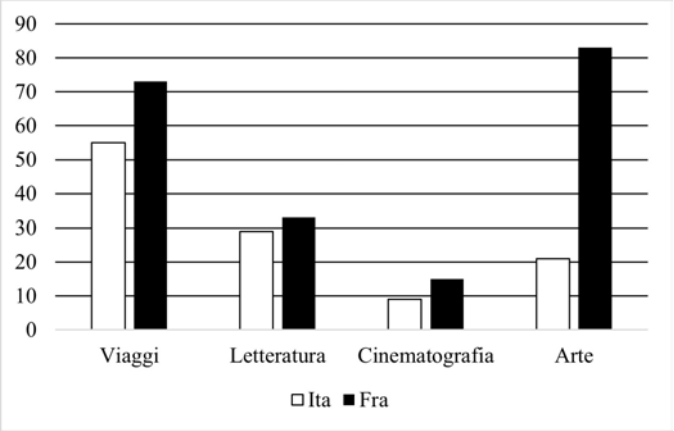


Grafico 4. Le motivazioni

Le motivazioni che spingono o che hanno spinto il campione a imparare le rispettive lingue riguardano nella stessa misura i viaggi, la letteratura e la cinematografia. L'arte, invece, è indicata come area di interesse prevalentemente dal campione di francesi.

Il Grafico 5 è relativo all'attribuzione di aggettivi per descrivere le due lingue, da parte dei due campioni contattati. I dati confermano i risultati delle ricerche precedenti di Caon[72], Chiari[73] e Nitti[74], con valori di giudizi positivi più alti. Il campione di italofoni concepisce il francese, secondo l'ordine di priorità

[72] Fabio Caon, op. cit.
[73] Isabella Chiari, op. cit.
[74] Paolo Nitti, *Linguistica popolare e ideologia linguistica*, cit.

delle risposte, come lingua romantica, elegante, musicale, snob, dolce, poetica e difficile. Il campione di francofoni, invece, ritiene che l'italiano sia una lingua divertente, musicale, ritmica, romantica, poetica, artistica e dolce.

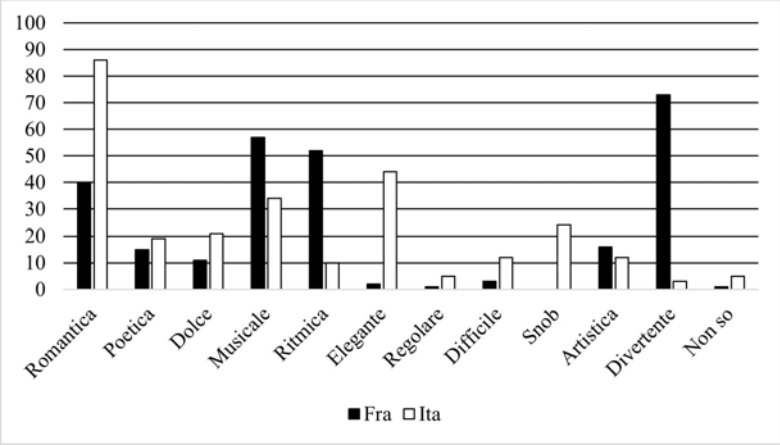


Grafico 5. La percezione dell'italiano e del francese da parte dei due campioni

Si riportano alcune dichiarazioni[75] contenute nelle note libere del questionario, da parte dei due campioni:

- Romantique car la langue italienne est une langue romane, langue ayant les mêmes racines que la langue française. Le fait de rouler les r fait de l'italien une langue douce à entendre et à parler. Je pense qu'elle est aussi musicale puisque c'est une langue que j'appelle "montante/descendante" contrairement à la langue française qui est plutôt monotone. Les mains jouent un grand rôle donc animée, dynamique car rapide
- Una lingua che ricorda aristocrazia, nobiltà e arte
- È una lingua da snob, almeno sembra
- La lingua francese è molto elegante… peccato che i francesi hanno un po' la puzza sotto al naso…
- È una lingua che sembra facile da imparare. I francesi con la loro erre moscia sembrano snob.
- La lingua francese non ha "problemi", il legarla alla popolazione francese e al loro atteggiamento la rende snob.

[75] Le note libere presentano un tasso di risposta pari al 43% del campione di italofoni L1 e del 45% del campione di francofoni L1. Le risposte sono state organizzate per argomento e si forniscono nella tabella gli esempi di ciascun insieme.

- Langue poétique, agréable à entendre et à parler. Les sentiments, pensées ont plus de poids en italien. Je trouve la langue très riche de sens.	- Permette di esprimere con il tono diverse emozioni. Può sembrare molto dolce nel suono, pur utilizzando espressioni forti e non romantiche nella realtà.
- Pour moi la langue italienne sonne très «amoureuse», elle est très agréable à entendre de la part d'une française et je trouve l'accent charmant. -Le fait de parler italien donne un certain charme. La langue est très agréable à écouter pour quelqu'un d'étranger. Une des plus belles langues au monde si ce n'est la plus belle.	- Le sue note sinuose la rendono la lingua romantica per eccellenza, ma molto spesso quando utilizzata da un'impressione di superiorità immotivata. - Fa sembrare elegante anche chi non lo è. - Grazie alla musicalità del suo accento, la lingua francese è riconosciuta come lingua dell'amore.
- J'ai du mal à justifier, c'est une impression.	- Non lo parlo, quindi è una impressione del tutto tonale e musicale di come mi suona ad orecchio

Tabella. Le note libere[76]

I giudizi espressi dai due campioni riflettono gli aggettivi precedentemente indicati e, in alcuni casi, ne producono una giustificazione. L'ultima dichiarazione risulta particolarmente significativa, perché l'informante si rende conto di non riuscire a giustificare i giudizi riportati, dal momento che si tratta di impressioni o, più nello specifico, di stereotipi. A questo proposito, si può affermare che i dati comprovano la tendenziale estensione degli stereotipi legati a un popolo alla lingua dal popolo parlata, es. "elegante", "divertente"[77].

Trattandosi di percezioni e impressioni, l'elemento che viene utilizzato in prevalenza per giustificare i giudizi sulle lingue risulta la musicalità, infatti, nelle dichiarazioni emergono elementi relativi alla musica come "note", "montante/descendente", "écouter", "tonale", "suono", ecc.

L'accettazione degli elementi prosodici rispetto al contatto linguistico si basa essenzialmente sulla somiglianza degli inven-

[76] Il testo è riportato così come proposto nel questionario, senza formattazione né correzioni o aggiunte.

[77] Isabella Chiari, op. cit.; Fabio Rossi, op. cit.

tari fonetici delle lingue e sull'assiduità dei contatti nel corso del tempo, che comporta abitudine dell'orecchio dei parlanti, presenza di prestiti e calchi e altri fenomeni di contatto[78].

Conclusioni

Attraverso la proposta dei questionari si è valutata l'influenza di stereotipi e pregiudizi sulla percezione delle lingue. Ciò che è emerso dall'analisi dei dati è effettivamente una visione della lingua fortemente stereotipata e legata a pregiudizi culturali, ben consolidati nella tradizione. In particolare, lo studio ha permesso di identificare la presenza di un discreto numero di pareri negativi riguardo alla lingua francese, espressi da parte di italiani (es. "snob", "puzza sotto al naso") e tali preconcetti risulterebbero associati a una visione fortemente stigmatizzata del popolo francese. Lo stesso si può dire all'inverso, per mezzo dell'aggettivo assegnato all'italiano "divertente", che rimanda a una visione caricaturale e teatrale degli italiani da parte dei francofoni L1.

Nonostante gli orientamenti di matrice costruttivista della comunicazione interculturale neghino l'esistenza delle macro-culture a favore dell'appartenenza di ciascun individuo a più micro-culture che si intersecano nella società, le opinioni e la percezione delle lingue sono fondamentali per comprendere e per interpretare pregiudizi, dinamiche, fenomeni sociali e culturali, permettendo di analizzare le interazioni tra diverse comunità di parlanti[79]. Inoltre, non risulta tanto importante la veridicità delle opinioni dei "non linguisti" in merito ai fatti di lingua quanto il risultato di tali opinioni in relazione ai diversi contesti di vita: i luoghi comuni hanno un'influenza significativa anche sulla scelta dei percorsi di studio, «infatti il rapporto con le lingue (la propria e le altre) attiva disposizioni diverse

[78] Giovanni Favata; Liana Tronci, *Scrivere in italiano L2 all'università. L'interferenza del francese in testi scritti da studenti internazionali*, «Synergie Italie», 16, 2020, pp. 173-188.

[79] Nathan J. Albury, *Introducing the Folk Linguistics of Language Policy*, «International Journal of Language Studies» 8(3), 2014, pp. 85-106.

nell'apprendente»[80]. In seguito a tali disposizioni, si instaurerà una «forte solidarietà […] tra la motivazione nell'apprendimento di una lingua straniera e gli stereotipi identitari ad essa, e alla L1, associati»[81].

La ricerca mostra come la conoscenza dei processi che portano alla fissazione degli stereotipi e al loro sradicamento, attraverso le pratiche di educazione linguistica, debbano costituire uno degli elementi su cui riflettere all'interno delle lezioni di lingua. Tali considerazioni, di carattere interculturale, permettono di operare sulla considerazione «che il parlante ha sul linguaggio e la conoscenza che egli stesso esibisce del linguaggio, entrambi aspetti della consapevolezza linguistica dell'individuo»[82]. In conclusione, l'augurio è che i dati risultanti dall'indagine possano costituire un elemento di riflessione valido per la didattica delle lingue e per la più ampia educazione linguistica, nel tentativo di contrastare i pregiudizi, attraverso attività di sensibilizzazione dei gruppi di apprendenti e una riflessione sul ruolo degli stereotipi nella motivazione all'apprendimento delle lingue.

La speranza, infine, è che l'indagine possa costituire una base per future ricerche e approfondimenti, anche in relazione alle altre lingue.

Bibliographie

Travaux critiques

Albury Nathan J., *Introducing the Folk Linguistics of Language Policy*, «International Journal of Language Studies», 8(3), 2014, pp. 85-106.

Bazzanella Carla, *Linguistica cognitiva*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

[80] Isabella Chiari, op. cit., p. 37.
[81] Fabio Rossi, op. cit., p. 545.
[82] Isabella Chiari, op. cit., p. 46.

Berruto Gaetano, *Sul significato della dialettologia percettiva per la linguistica e la sociolinguistica*, in *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*, a cura di Monica Cini; Riccardo Regis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 341-360.
–, *Prima lezione di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
–, *Manuale di sociolinguistica*, Novara, UTET, 2015.

Bianchi Adele; Di Giovanni Parisio, *Psiche e società*, Torino, Paravia, 1994.

Beukeboom Camiel J.; Burgers Christian, *How Stereotypes Are Shared through Language: a Review and Introduction of the Social Categories and Stereotypes Communication (SCSC) Framework,* «Review of Communication Research», 7, 2019, pp. 1-37.

Contributo per una bibliografia sulla dialettologia percettiva, a cura di Sabina Canobbio; Gabriele Iannàccaro, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Caon Fabio, *Aimes-tu le français? Percezione dello studio obbligatorio del francese nella scuola media*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2012.

Cardona Giorgio Raimondo, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
–, *Introduzione all'etnolinguistica*, Novara, UTET, 2006.

Chiari Isabella, *Parlo spagnolo a Dio, italiano alle donne, francese agli uomini e tedesco al mio cavallo. Stereotipi sulle lingue nel tempo*, in *Per Tullio de Mauro. Studi offerti dalle allieve in occasione del suo 80° compleanno*, a cura di Anna M. Thornton; Miriam Voghera, Roma, Aracne editrice, 2012, pp. 35-57.

Commissione Europea/EACEA/Eurydice, *Cifre chiave dell'insegnamento delle lingue a scuola in Europa – edizione 2023,* rapporto Eurydice, Lussemburgo, Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2023.

Facchetti Giulio M.; Nitti Paolo, *The Perception of Languages by Italian Native Speakers*, «Glottodidactica», 48(1), 2021, pp. 63-80.

Favata Giovanni; Tronci Liana, *Scrivere in italiano L2 all'università. L'interferenza del francese in testi scritti da studenti internazionali*, «Synergie Italie», 16, 2020, pp. 173-188.

Fiorentino Giuliana, *Linguistica ingenua in una rubrica linguistica della stampa italiana*, «Circula», 6, 2017, pp. 138-163.

Franzini Manila, *Modello dinamico delle competenze interculturali*, Milano, FrancoAngeli, 2020.

Grassi Corrado, *Che cosa ne pensava e che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux. Ovvero: quale contributo può dare l'esperienza empirica del*

dialettologo e del geolinguista alla determinazione dei criteri fondanti di una dialettologia percettiva, in *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percezionale all'alba del nuovo millennio*, a cura di Monica Cini; Riccardo Regis, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 3-21.

Iannàccaro Gabriele, *Il dialetto percepito. Sulla reazione di parlanti di fronte al cambio linguistico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

Lo Duca Maria G., *Lingua italiana ed educazione linguistica. Tra storia, ricerca e didattica*, Roma, Carocci editore, 2013.

Lőrinczi Marinella, *Ironia ed autoironia. Discorsi epilinguistici intorno alla lingua sarda*, in *Le minoranze come oggetto di satira*, a cura di Alessandro Pavan; Gianfranco Giraudo, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2001, pp. 214-222.

Luketin Alfirević, Antonia; Matković Katarina, *Sulla percezione del diverso nella fraseologia italiana e croata*, «Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu», 14, 2012, pp. 119-131.

McCarty Teresa, *Ethnography and Language Policy*, New York-London, Routledge, 2011.

Mazzara Bruno M., *Stereotipi e pregiudizi,* Bologna, Il Mulino, 1997.

Mignolo Walter; Walsh Catherine, *On Decoloniality*, Durham, Duke University Press, 2018.

Molinari Chiara, *Prefazione*, in *Prediscorsi. Senso, memoria, cognizione*, a cura di Marie-Anne Paveau, Roma, Tab edizioni, 2021, pp. 11-17.

Newell Allen, *Unified Theories of Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Niedzielski Nancy A.; Preston Dennis R., *Folk Linguistics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2003.

Nitti Paolo, *La vigile e la sindaca. Uno studio sul sessismo nella lingua italiana*, «Educational Reflective Practices», 8(1), 2018, pp. 122-141.

–, *Il questionario sociolinguistico come strumento per l'innovazione nella didattica della lingua italiana. Un progetto di ricerca-azione*, in *L'innovazione nella didattica all'interno della scuola secondaria di primo grado. Pratiche e proposte*, a cura di Paolo Nitti, Brescia, Editrice La Scuola, 2019, pp. 17-21.

–, *L'alfabetizzazione in italiano L2 per apprendenti adulti non nativi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

–, *Linguistica popolare e ideologia linguistica*, Milano, AlboVersorio, 2022

Preston Dennis R., *Folk Dialectology*, in *American Dialect Research*, a cura di Dennis R. Preston, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1993, pp. 333-378.

Remotti Francesco, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Renzi Lorenzo, *Prefazione*, in *Il linguaggio trasparente*, a cura di Rosa M. Baroni, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 7-14.

Rosaldo Renato, *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Milano, Meltemi, 2001.

Rossi Fabio, *Strategie promozionali della lingua italiana nelle pagine di Babel*, in *Les idéologies linguistiques. Débats, purismes et stratégies discursives*, a cura di Carmen Marimón Llorca; Wim Remysen; Fabio Rossi, Berlin, Peter Lang, 2021, pp. 543-559.

Serianni Luca, *L'ideologia linguistica del parlante medio*, in *Les idéologies linguistiques. Langues et dialectes dans les médias traditionnels et nouveaux*, a cura di Ana Pano Alamán; Fabio Ruggiano; Olivia Walsh, Berlin, Peter Lang, 2021, pp. 19-33.

Serianni Luca; Pizzoli Lucilla, *Storia illustrata della lingua italiana*, Roma, Carocci editore, 2017.

Stammerjohann Harro, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

Tagliamonte Sali A., *Analysing Sociolinguistic Variation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Tessarolo Mariselda, *Minoranze linguistiche e immagine della lingua*, Milano, FrancoAngeli, 1990.

Tronci Liana, *Identità di forme, diversità di interpretazioni. Ἑλληνίζω, βαρβαρίζω e la lingua come habitus*, in *Identità / diversità*, a cura di Tiziana De Rogatis; Giuseppe Marrani; Alejandro Patat; Valentina Russi, Pisa, Pacini, 2013, pp. 197-207.

Vedovelli Massimo, *Note sulla glottodidattica italiana oggi. Problemi e prospettive*, «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», 32, 2003, pp. 173-197.

Volli Ugo, *Manuale di semiotica*, Roma, Laterza, 2003.

Vygotskij Lev Semenovič, *Pensiero e linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Wierzbicka Anna, *Emotions across Languages and Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Zorzi Daniela, *Dalla competenza comunicativa alla competenza comunicativa interculturale*, «Babylonia», 2, 1996, pp. 46-52.

Donatella Bisconti*

Inférences et interférences dans la série web *Ritals*

Svevo Moltrasio e Federico Iarlori, deux italiens respectivement de Rome et d'Ortona dans les Abruzzes, sont les acteurs principaux de la série web *Ritals*, apparue en 2015 et qui comporte quatre saisons[1]. Pour des raisons différentes, mais qui se rejoignent, Moltrasio et Iarlori ont quitté l'Italie pour Paris, le premier en 2009 et le deuxième en 2010. Fascinés tous les deux par la ville lumière, Moltrasio depuis son enfance, Iarlori à cause de ses études universitaires en littérature française à Milan puis à Paris, ils voient dans ce départ volontaire une opportunité de tourner la page et trouver les moyens de réaliser leurs rêves ou plus probablement leurs fantasmes.

Plus précisément, Moltrasio laisse derrière lui des études en cinématographie et quelques expériences décevantes dans le domaine, tandis que Iarlori, issu d'une famille de médecins et de scientifiques, n'a pas de projet défini, sinon l'idée de prendre les distances de son milieu provincial et de mettre en avant des capacités pragmatiques qui jusque-là semblaient lui faire défaut.

Mais Paris n'est pas la réalité espérée. Trouver une situation stable, se frayer un chemin dans le monde du travail n'est pas une mince affaire. Iarlori et Moltrasio se rencontrent en effet dans un call center, où ils travaillent, à côté d'autres Italiens, pour une entreprise automobile qui évalue la satisfaction de sa propre clientèle via les appels téléphoniques. C'est dans ce contexte, passablement monotone et peu stimulant, que naît

* Université Clermont Auvergne – IHRIM.

[1] La saison 4 ne comporte qu'un épisode introductif et neuf extras.

l'idée de la série web, car, comme Iarlori l'a affirmé lors d'une conférence à la Sorbonne face aux étudiants du Master Professionnel Industries Culturelles France-Italie, c'est « la dépression qui [les] a sauvés »[2].

La dépression rime à la difficulté d'intégration dans une nation cousine, mais pas sœur, qui ressemble à l'Italie comme se ressemblent les faux amis dans les deux langues romanes, italien et français, si proches et si lointaines. Les mots similaires sont souvent des pièges dont il faut se garder, comme tout étudiant de français ou d'italien langue étrangère le sait : *avanti* et avant, *cava* et cave, *cantina* et cantine, *superbo* et superbe, *fermare* et fermer…, la liste est longue et chacun de nous a fait l'expérience d'un malentendu dans un sens ou dans l'autre en situation de communication. Bien que l'on vive dans un monde globalisé, bien que tous les grands centres-villes du monde offrent les mêmes marchandises étalées dans les vitrines des mêmes chaînes de magasins, le choc culturel n'en est pas moins rude fût-ce entre deux pays si proches, voire d'autant plus rude qu'il est moins attendu. Le clash culturel, associé aux clichés aussi bien sur les Français que sur les Italiens, répond d'ailleurs à la demande du public, qui aime les pilules-vidéo autour d'un comportement stéréotypé, d'un tic, d'une phobie ou encore de l'objet de tous les fantasmes, comme les pâtes *al dente* ou le bidet qui donne le titre à l'épisode 1 de la première série[3]. Svevo Moltrasio, auteur du scénario et cinéaste, a ainsi dû s'adapter au goût du public en mettant en ligne des épisodes brefs à succès autour de la confrontation Italie-France, en les alternant avec des épisodes plus longs, plus réfléchis et pas forcément touchant à la comparaison entre les deux pays[4]. Les épisodes longs et les extras peuvent alors se concentrer sur le quotidien tantôt drôle, tantôt surréaliste de deux Parisiens d'acquisition, et sur le jeu de rôles,

[2] Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=BaPi373BRRg> [cons. le 27-02-2024].

[3] Cf. Le Bidet (S01 ep. 01) <https://www.youtube.com/watch?v=KwIu_hcAhtY&t=5s> [cons. le 27-02-2024].

[4] Cf. la conférence tenue à l'Université La Sapienza de Rome le 25-05-2018 <https://www.youtube.com/watch?v=s92K0KhjM-0&t=123s> [cons. le 27-02-2024].

Svevo incarnant l'Italien *qualunquista*, peu cultivé et débrouillard, Federico l'intellectuel ouvert au monde, qui ne manque pas de lui réserver son lot de déceptions.

La première saison, qui met davantage l'accent sur le parallélisme France-Italie en faisant ressortir à la fois les défauts et les préjugés que les Parisiens entretiennent sur les Italiens sous une fausse disponibilité à l'écoute et la maladresse du couple d'amis face à un milieu qu'ils ne comprennent qu'à moitié, a attiré un public mixte et a retenti dans la presse française et italienne[5]. La série a été aussi en partie financée par un projet de crowdfunding[6].

À partir de la deuxième saison avec l'épisode n° 2, *La cucina*, le rapport avec le public français s'est fait plus tendu. Moltrasio s'est alors rendu compte que si l'ironie sur les manies et les manières des Parisiens rencontrait l'approbation de beaucoup de Français, mener l'attaque contre l'identité nationale française, de la cuisine aux arts, des normes de politesse aux paysages, de la langue à la baguette, a augmenté l'audience du public italien tout en faisant chuter celle du public français.

En réalité, Moltrasio se dit moins intéressé par le produit web finalisé à lui-même que par un format plus proche du court-métrage et par l'exploitation d'une ligne narrative horizontale, qui demeure assez isolée sur le web parmi les produits italiens[7]. Cette ligne narrative implique un ordre chronologique qui détermine aussi l'ordre de visualisation des épisodes, mais, à y regarder plus de près, les deux protagonistes principaux évoluent dans une réalité rythmée par l'alternance jour-nuit, le passage

[5] Cf. par exemple Augustin Mollet, *Les Ritals débarquent à Paris, sur la toile et en librairie*, « Le petit Journal », 24-11-2017 <https://lepetitjournal.com/rome/les-ritals-debarquent-paris-sur-la-toile-et-en-librairie-162958> [cons. le 27-02-2024] ; Rosebud, *Ritals: due talentuosi italiani espatriati a Parigi si raccontano*, « Altritaliani », 6-11-2015, <https://altritaliani.net/ritals-due-talentuosi-italiani-espatriati-a-parigi-si-raccontano/> [cons. le 27-02-2024] ; Rita Celi, *Ritals, due Italiani a Parigi tra stereotipi, confronti e ironia*, « La Repubblica », 17-05-2017 <https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2017/05/17/news/ritals_due_italiani_a_parigi_tra_ironia_e_pregiudizi-165664014/> [cons. le 27-02-2024].

[6] *Ritals, la série web Transalpina*, « Kisskissbankbank », <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/ritals-la-web-serie-transalpina> [cons. le 27-02-2024].

[7] Cf. la conférence tenue à l'Université La Sapienza de Rome le 25-05-2018, op. cit.

des saisons, le retour au pays et la rentrée en France, décrochent un emploi ou le perdent, se rendent à des entretiens de travail marqués par l'incompréhension réciproque, sortent pour une fête ou un apéro, entament des discussions dans l'espace étriqué de leur appartement.

Cette cadence vient se greffer sur le choix horizontal, si bien que chaque épisode peut aussi être vu isolément, ce que certainement une bonne partie du public a fait, en fonction aussi du nombre de like sur la toile et du partage entre internautes, déterminant ainsi la fortune de certains épisodes au détriment d'autres. Par exemple, un épisode comme *Le chimiste/Il chimico* qui, selon Moltrasio, devait clarifier aux yeux du spectateur la modalité narrative choisie, n'a pas réellement convaincu. Dans cet épisode, Svevo et Federico, qui ont décroché un emploi consistant à interviewer des Italiens vivant à Paris et qui peuvent être considérés comme des exemples de réussite, doivent interviewer un chimiste qui conduit des recherches dans le domaine de la spectrométrie. Svevo est celui qui pose les questions et Federico est derrière la caméra, mais Svevo se lasse vite de l'allure sérieuse de l'échange, pose des questions sur la vie sexuelle de l'interviewé et finit par s'éloigner pour fixer un rendez-vous avec une fille, mais pas assez pour ne pas finir dans le champ de la caméra, tandis que Federico prend sa place pour donner au chimiste un point vers lequel regarder. Le montage final met en scène le chimiste qui débite son récit sur les opportunités offertes par la France, Svevo qui pose les questions enregistrées à part mais qui fait surface en même temps en arrière-plan, Federico dont la figure apparaît de manière aléatoire sur la droite de l'écran. Un quatrième personnage est aussi présent, une assistante du chimiste, qui est d'abord appelée à participer, puis éloignée sans trop de ménagement parce que pas assez jolie. Le résultat est médiocre. Trop d'éléments disparates se superposent – la perception divergente de l'importance du travail entre l'interviewer et l'interviewé, les propos de l'assistante qui croyant parler italien s'exprime en espagnol (un leitmotiv récurrent dans la série), l'échange de rôles entre Svevo et Federico, les boutades à caractère sexuel et sexiste – brouillant l'impact du comique.

En effet, bien que l'ironie, parfois une certaine satire des mœurs des deux pays, soit à l'œuvre, le réalisateur a conçu aussi des épisodes loufoques (v. par exemple *La scampagnata*[8]), où le goût de l'absurde se marie approximativement avec la drôlerie sous-jacente. Le spectateur est souvent suspendu entre le comique et le sérieux, ce dernier donnant parfois l'impression de pouvoir tourner à la tragédie. Dans la saison 3, que Moltrasio a dû gérer sans la présence de Iarlori, le drame s'accentue et proportionnellement le comique s'estompe, jusqu'à l'épisode 7, *Il ritorno*[9], où le métalangage suggère l'orchestration téléologique de la série, qui avait expressément semé la confusion entre les biographies des acteurs et leurs rôles fictionnels.

D'autre part, le langage du scénario est lui aussi caractérisé par une dualité qui peut frapper le spectateur surtout français. On a reproché à la série une certaine truculence grossière, qui contraste avec l'emploi de mots soutenus. Or, c'est l'un des ressorts du comique que de mettre vis-à-vis deux registres de langage opposés, le haut et le bas, le poli et le grossier, le raffiné et le fruste. Ici, les gros mots ne se situent que du côté italien, les personnages français n'ayant jamais recours à des expressions déplacées, ce qui ne les empêche pas d'être discourtois. Toutefois, comme nous le verrons, il ne s'agit pas uniquement d'opposer deux styles d'élocution, mais de trouver une issue à des situations totalement bloquées.

En effet, on peut reconnaître, d'une saison à l'autre, une sorte de parcours de formation inversé. Le *Bildungsroman* de Svevo et Federico, après avoir atteint le sommet de la parabole lors des premières approches des milieux parisiens, passe en modalité descendante : rien ne va plus dans l'interaction sociale et la culture italienne, au sens large du mot, vient occuper le devant de la scène, face à des interlocuteurs français incapables de revendiquer la même richesse et la même variété d'expressions culturelles du côté de la France.

[8] Ritals S02 ep. 05 <https://www.youtube.com/watch?v=L-U0bZBWTBo> [cons. le 27-02-2024].

[9] Ritals S03 ep. 07 <https://www.youtube.com/watch?v=H0JjucK3Ih0> [cons. le 27-02-2024].

Cependant, il est vrai aussi que les protagonistes, notamment Svevo, se heurtent régulièrement et parfois sciemment aux rituels prévus par l'interaction sociale en France. Au début de *L'Aperitivo*[10], les deux amis, invités à un apéritif chez des Français, doivent choisir une bouteille de vin à offrir. Tandis que Federico voudrait acheter un produit d'un certain niveau, Svevo coupe court aux réflexions de son copain et attrape du rayon du supermarché une bouteille bon marché en remarquant que l'important c'est d'apporter quelque chose, et pas sa valeur. Une fois arrivés sur place, un des invités teste le vin susdit sous le regard embarrassé des deux héros et décrète qu'il s'agit d'une piquette, qu'il a été gentil de leur part de le leur offrir, mais qu'ils peuvent repartir avec.

Or, il se trouve que les deux ont enfreint une loi non écrite, mais qui est à l'œuvre dans nos sociétés, la loi du don, qui renvoie à l'économie du *potlach*, théorisée par Marcel Mauss[11] et qui consiste à rivaliser de prodigalité vis-à-vis des chefs d'autres clans afin qu'ils se sentent dans l'obligation de donner davantage. Bien que dans notre monde occidental nous ne vivions plus en tribu au sens propre du terme, cependant, nous appliquons des logiques propres à la tribu lorsque nous nous retrouvons au sein de groupes restreints. Nous savons qu'offrir un don de piètre qualité fera l'objet de critiques et qu'on nous rendra probablement la pareille. En même temps, dans nos sociétés, à côté du topos « plus une dépense est forte, plus elle est justifiée » (« chi più spende meno spende », dit-on en italien) œuvre le topos opposé « plus une dépense est faible, plus elle est justifiée ». En effet, du point de vue de l'économie capitaliste, tout investissement doit être rentabilisé, l'épargne est une valeur constructive, l'aide gratuite est considérée comme du bénévolat s'inscrivant dans des pratiques caritatives[12].

[10] *Ritals* S01 ep. 12 <https://www.youtube.com/watch?v=YCn86eTzTKU> [cons. le 27-02-2024].

[11] Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007.

[12] Pour l'application du *potlatch* comme topos de l'économie généreuse vs. l'économie mesquine, cf. Jean-Claude Anscombre, *Théorie de l'argumentation, topoi et structure discursive*, « Révue québéquoise de linguistique », vol. 18, « La Pragmatique », n° 1, 1989, pp. 26-27. Selon Mauss, l'écart entre les civilisations

Au cours de la séquence, il s'avère que la même logique de rentabilisation est appliquée de l'autre côté, les hôtes ne proposant à leurs invités que des cacahuètes, des crudités accompagnées de sauces exotiques et des chips. Le rituel de l'apéro à la française, qui peut se prolonger jusque tard dans la soirée, où l'on boit beaucoup, mais où l'on ne mange presque rien, n'est pas reconnu par Svevo. Tandis que Federico s'enthousiasme pour les us et coutumes des Français et essaie d'épouser leur point de vue de façon acritique, Svevo ricane en observant le couple homosexuel assis en face de lui, s'ennuie mortellement en écoutant les Français entonner des chansons propres à leur culture et exprime sa contrariété vis-à-vis des remarques sur quelques chefs d'œuvre de l'art italien tels la Joconde ou le Colisée en pétant. C'est sur cette expression naturelle et impolie que la vidéo se clôt. Si on surmonte l'impression fort désagréable que c'est d'entendre un être humain qui pète au beau milieu d'une rencontre mondaine, on se rend compte que par ce geste tout le monde est confronté à la vacuité de la soirée et des propos échangés.

En effet, que des lieux communs sur l'Italie et ses habitants, qualifiés de bigots et traditionnalistes, ne ressortent de la part des Français, tandis que Federico s'empresse de déclarer que l'apéro à la française est beaucoup mieux que l'apéro italien, car dans le contexte français il se sent écouté et peut s'exprimer sans être interrompu, ce qu'il répète trois fois avec l'aveuglement du néophyte.

En réalité, les acteurs de cette interaction franco-italienne restent à la surface de la connaissance réciproque. Ils jouent un rôle et portent un masque qui correspond à un stéréotype culturel. Il advient dans ces échanges ce que Goffman appelle « l'ordre de l'interaction », qui se déroule entre contrainte et liberté, entre obligations structurelles et désordre. Si la vie sociale est essentiellement une organisation des apparences, dépourvue

primitives, archaïques et les civilisations modernes n'est pas net, mais comporte une série de gradations, si bien que le fait d'avoir introduit le contrat individuel pur ne comporte pas pour autant l'abandon total de la prestation élémentaire pure (cf. Serge Tcherkézoff, *Mauss à Samoa*, chap. 3, *La prestation totale élémentaire, le potlatch et la comparaison des sociétés*, <https://books-openedition-org.inshs.bib.cnrs.fr/pacific/372?lang=fr>, pp. 51-67 [cons. le 27-02-2024].

de réalité substantielle, permettant aux personnes d'exister, cet ordre vient se complexifier dès lors qu'on est exposé à l'interaction avec des individus dont on ne partage que partiellement les coordonnées culturelles (langue, rituels, conception du monde…). Alors que toute situation sociale expose chaque personne qui s'introduit à la présence physique immédiate d'une ou plusieurs autres personnes[13], le danger que l'entourage représente, en termes éthologiques, est neutralisé ou du moins estompé par la mise en scène des apparences, qui exposent et protègent à la fois. Le rôle préétabli que chaque acteur de l'interaction joue se met en place derrière l'« appareillage symbolique » de différentes façades et notamment de la « façade sociale », « qui se profile à travers un certain nombre de traits généraux et abstraits aisément reconnaissables »[14]. Or, l'interaction sociale représentée dans *Ritals* brise sans cesse le jeu des apparences attendues, qui permettraient à la fois de repousser la sauvagerie latente de l'animal homme et de faire de ce jeu social une forme de coopération « routinisée, sur laquelle les participants peuvent s'entendre »[15]. Goffman parle en effet d'un « working consensus », d'un consensus temporaire, d'un accord de surface, ou d'une apparence de consensus[16].

L'essentiel est de sauver les apparences, c'est-à-dire l'ordre public de l'interaction. Le problème n'étant pas de savoir, pour les participants comme pour l'observateur de la vie sociale, ce qui se cache derrière. Au contraire, les apparences doivent être maintenues afin que ce qu'elles peuvent masquer ne vienne pas troubler l'interaction et que chacun dans son rôle puisse trouver sa place dans la situation et participer ainsi à sa mise en ordre active[17].

En revanche, comme nous l'avons observé plus haut, dans *Ritals* tout contribue à remettre en question l'ordre des appa-

13 Cf. Erving Goffman, *L'arrangement des sexes*, coll. « Genres du monde », Paris, La Dispute, 2002, p. 42.

14 Id., *La mise en scène de la vie quotidienne. I. La présentation de soi*, Paris, Éditions de minuit, 1973, pp. 31-33.

15 Sylvain Pasquier, *Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences*, « Revue du Mauss », 2003/2, n° 22, p. 391.

16 Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. I. La présentation de soi*, cit., p. 18.

17 Sylvain Pasquier, *Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences*, cit., p. 392.

rences, tout est prétexte à une confrontation d'où la France sort à chaque fois battue par l'excellence de l'« italian life style ».

Prenons par exemple l'épisode *La cucina* (S02 – ep. 02), dans lequel Svevo et Federico interviewent un grand chef français qui gère un restaurant en couple avec sa copine italienne. Le cœur de l'entretien tourne autour d'une question clé posée par le chef : « Qu'est-ce que ça veut dire bien manger ? », qu'il répète à souhait pour faire planer le suspense sur la réponse. Finalement, il dévoile que bien manger signifie avoir une ouverture d'esprit qui, dans son restaurant, correspond à servir froids, le lendemain de leur préparation, des plats qui sont impérativement servis chauds, telles les pâtes à la carbonara, et à proposer une offre variée de recettes en fonction de la nationalité de la clientèle, du riz cantonnais à la paella, du sushi à la pizza. Cependant, malgré moultes élucidations sur le caractère régional de la cuisine française et les influences des nations frontalières sur celle-ci, il ne sait indiquer aucun plat français universellement reconnu à l'international. On les voit en même temps pétrir des tagliatelles qui constitueront le plat qu'il servira aux deux « journalistes », des tagliatelles hyper cuites et agglutinées qui les induiront à se réfugier dans un MacDonald à la fin du gag.

L'effet comique est entièrement confié au décalage entre le ton assévératif du chef et le résultat peu probant de son savoir-faire culinaire. Le choix pointilleux de son vocabulaire, la structure syntaxique élaborée de ses phrases jurent non seulement avec l'aspect rebutant des tagliatelles, mais surtout avec le langage direct de Svevo, qui pose en français des questions peu accommodantes comme « Pourquoi la cuisine italienne est-elle la plus célèbre au monde ? Pourquoi il y a autant de restaurants italiens à Paris ? », pour s'entendre répondre : « Parce que la cuisine italienne est simple à préparer », tandis qu'il réserve l'italien à l'expression peu policée de sa contrariété.

Une situation similaire se produit dans l'extra *La cucina Italia vs Francia*[18] de la saison 3, où Svevo tient à une jeune fille vantant le raffinement de la cuisine française un cours synthé-

[18] *Ritals*, S03, extra, <https://www.youtube.com/watch?v=7ZEZ_0L8yN8> [cons. le 28-02-2024].

tique sur l'extrême variété, singularité et bonté des plats italiens, qui pourrait bien être exploité comme spot promotionnel du Ministero dell'Agricoltura e della Sovranità Alimentare.

Dans ce genre d'épisodes, les interlocuteurs français sont souvent remis à leur place ou alors ils sont étrangement passifs. En effet, ils semblent cruellement manquer d'arguments ou d'outils rhétoriques face à l'attaque sur plusieurs fronts qu'ils subissent. Inversement, les deux héros apprennent à leurs dépenses et souvent avec surprise certains traits propres à la vie quotidienne en France.

En ce sens, l'épisode *La pinta* est emblématique[19]. C'est dans cet épisode que Svevo et Federico décrochent le job consistant à interviewer des Italiens qui ont décidé de faire leur vie à Paris. Ce travail est rémunéré par des prestations en nature, un appartement, les transports, des réductions pour les entrées dans les musées et les théâtres. Face à la déception de Svevo qui espérait obtenir un vrai salaire, Federico lui offre 5€ pour aller fêter l'événement. Avec ce maigre pécule, Svevo ne peut s'offrir qu'une pinte, qu'il commande sans préambules dans un café. N'ayant suscité aucune réaction de la part du gérant et croyant avoir mal prononcé, il répète à plusieurs reprises « pinte » en arrivant à se boucher le nez afin de se rapprocher de la phonétique de ce mot au son nasal, mais sans succès. Entre-temps, une jeune fille se présente au comptoir et prononce la formule magique : « Bonsoir, une pinte, s'il vous plaît », à laquelle le barman répond par « bonsoir » tout en obtempérant. Svevo comprend soudainement son erreur et commande à nouveau la pinte selon les normes de la politesse, en s'amusant à échanger avec le barman maintes civilités qui se poursuivent un bon moment. Toutefois, cette urbanité n'est qu'un vernis : à côté de lui, son voisin de comptoir se plaît à se curer le nez et Svevo de conclure : « La famosa politesse française. Bravo, eh, scaccolati ! ».

En réalité, Svevo apprend les comportements des Français par mimétisme et opportunisme, en fonction de ses exigences. Le formalisme très alambiqué de la politesse française n'est pour lui qu'un rituel dépourvu de signification auquel il se soumet

[19] *Ritals*, S01 ep. 04 <https://www.youtube.com/watch?v=hztWlTcS-SA> [cons. le 28-02-2024].

un tant soit peu et qui s'émousse au fil des saisons au fur et à mesure qu'il se heurte à l'intransigeance des Français, notamment en ce qui concerne l'emploi de la langue. Par exemple, dans *La baguette*[20], après une longue queue pour acheter le supposé meilleur pain du quartier, Svevo se fait rabrouer par la boulangère qui lui signale que l'expression baguette « normale » est incongrue, puisqu'il n'existe pas de baguette « anormale ». C'est l'occasion pour lui de faire une jérémiade sur l'incivilité des Français qui se plaisent à détecter la moindre faille dans l'usage de leur langue de la part d'étrangers essayant tant bien que mal de communiquer. La scène se termine par une citation cinématographique : Svevo, après avoir enfin acheté sa baguette, revient sur le lieu du crime, demande une deuxième baguette « normale » et s'exclame « Francesi ! » en faisant le geste du parapluie accompagné d'une *pernacchia*, ce qui renvoie à Sordi dans les *Vitelloni* de Fellini.

Dans les épisodes où les Français et les Italiens sont face à face, le script du scénario correspond à un discours de type épidictique, ou, si l'on veut, à un jugement sur les valeurs respectives. Or, le discours épidictique, qui traite de l'éloge et du blâme, du beau et du laid, n'est pas, en lui-même, censé appeler l'auditoire ni à prendre des décisions ni à traduire le discours en action, comme c'est le cas par exemple pour le discours délibératif. Mais, en réalité, ce genre, souvent apparenté de l'esthétique de l'élocution, vient renforcer le discours délibératif dans la mesure où il se propose d'acquérir l'adhésion de l'auditoire par l'introduction d'éléments nouveaux.

> Cette interférence, qui a d'autant plus de chances de se produire que la situation a évolué dans l'intervalle [entre le moment de l'adhésion et celui de l'action qu'elle devait susciter], entraîne une double conséquence : d'une part, la mesure de l'efficacité d'un discours est aléatoire, d'autre part l'adhésion qu'il provoque peut toujours utilement être renforcée. C'est dans cette perspective, parce qu'il renforce une disposition à l'action, en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte, que le discours épidictique est significatif et important pour l'argumentation[21].

[20] *Ritals*, S03 ep. 05, <https://www.youtube.com/watch?v=gqjnvtaLJjc> [cons. le 28-02-2024].

[21] Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles,

Dans *La baguette*, l'affrontement verbal entre Svevo et la boulangère est précédé par un échange avec Quentin[22], personnage qui apparaît dès la saison 3 (ép. 04, *Il vicino*[23]), sur les vertus de la baguette par rapport au pain italien. La différence de qualité, malgré la péroraison de Svevo, reste indémontrée, mais l'altercation avec la boulangère et le geste final, faisant glisser[24] l'argumentation vers l'émotivité du discours épidictique, remet en question aussi la qualité de la baguette en termes absolus.

L'interférence engendrée par le discours épidictique s'appuie à son tour sur plusieurs inférences fallacieuses. En qualifiant de méchante et peu sympathique la boulangère, Svevo se sert de ce qu'en logique est appelé un langage préjudiciable : traits de caractère personnels et manque de professionnalité se confondent. En même temps, en rappelant ses origines italiennes qui justifieraient ses fautes de français, le personnage utilise un argument « ad misericordiam », en d'autres termes il veut susciter la compassion du spectateur (ce qui est confirmé lorsqu'il s'excuse en prétextant son état dépressif qui l'amène à des comportements reprochables)[25]. Dans un échange plus apaisé, le personnage

Editions de l'Université de Bruxelles, 1983[4], p. 66.

22 Quentin est interprété par l'acteur Quentin Darmon.

23 *Ritals*, S03 ep. 04, <https://www.youtube.com/watch?v=7YOIIB_K_Jw> [cons. le 28-02-2024].

24 Rappelons qu'une énonciation C est la conséquence logique d'une énonciation P uniquement s'il n'est pas possible que l'énonciation P soit vraie et l'énonciation C soit fausse et qu'une inférence est correcte si et seulement si elle est la conséquence logique des prémisses. Or, la prémisse n'est pas forcément vraie. Dans notre cas, la suite logique est : « Ceux qui font des remarques sur la maîtrise du français sont méchants. La boulangère fait des remarques sur le français. La boulangère est méchante ». Pour la question, cf. Dario Palladino, *Corso di logica*, Roma, Carocci, 2022[3], pp. 20-22.

25 Chez Aristote, ethos et pathos sont strictement entrelacés, le premier véhiculant l'image de l'orateur, le deuxième visant à susciter un certain nombre de passions chez l'auditoire. La pitié (éleos) est une sorte de douleur ayant trait à la compassion suscitée par le spectacle d'un malheur qui pourrait nous frapper (cf. Aristote, *Rhétorique*, II, 1385b). Bien que les rhétoriques modernes tendent à séparer logos et pathos, rationalité et passion, en réalité l'auditoire est insensible à la simple argumentation rationnelle, s'il ne se sent pas impliqué. Pour cette question, cf. Ruth Amossy, Delphine Denis, « Introduction : Les enjeux contemporains de l'appel à la pitié », in *Argumentation et analyse du discours*, 2020, n° 24, <http://journals.openedition.org/aad/3879> [cons. le 14/03/2024).

pourrait demander des éclaircissements sur le mot le plus approprié dans de telles circonstances.

Finalement, Svevo utilise comme levier un argument implicite, celui « ad personam »[26] : si la boulangère est mauvaise, son pain aussi doit être mauvais (ou, dans le meilleur des cas, ce n'était pas la peine de faire une heure de queue pour une baguette « normale »). Toutefois, il n'est pas inutile de rappeler que dans les *Vitelloni*, après que Sordi, débout dans une voiture découverte, s'est moqué d'ouvriers travaillant sur la route, les choses tournent mal, car la voiture tombe en panne et les ouvriers attaquent les occupants. Le geste de Svevo est donc un signal de reddition : en désespoir de cause, le personnage fait allusion à un film nullement évocateur pour son assistance française qui, contrairement aux ouvriers de Fellini, ne réagit pas car ne comprend pas.

L'inférence fallacieuse fait d'ailleurs bon ménage avec les *topoi* dont les épisodes foisonnent. Tout d'abord, le *topos* de la cohérence dans sa formulation : « Si un objet est un bien supérieur par rapport à quelque chose et un deuxième objet est un bien inférieur par rapport à la même chose, l'objet qui est un bien supérieur sera davantage désirable »[27]. C'est dans cette perspective que Rome remporte la comparaison avec Paris, car Paris possède en mesure inférieure ce que Rome déploie en grande quantité, comme les œuvres d'art, sans compter la qualité des critères comparables : le climat, la rapidité de la circulation, le degré de stress, la cuisine et l'accueil. La preuve est constituée

[26] Cf. Arthur Schopenhauer : « Si on constate que l'adversaire nous est supérieur, et qu'on ne pourra pas avoir raison, on s'en prendra à sa personne par des attaques grossières et blessantes. L'attaque personnelle consiste à se détourner de l'objet du débat (dès lors que la partie semble perdue) pour s'en prendre à la personne du débatteur. On pourrait nommer ce stratagème argument *ad personam*, par opposition à l'argument *ad hominem* : ce dernier délaisse le fond objectif du débat pour s'en tenir à ce que l'adversaire a pu dire ou concéder à ce propos. L'attaque personnelle, elle, abandonne totalement le fond, pour ne cibler que la personne de l'adversaire : notre propos se fera alors blessant, hargneux, insultant, grossier. Les facultés de l'esprit passent le relais à celles du corps, à notre côté animal. Cette règle est fort populaire, car à la portée de tous, et se trouve ainsi souvent mise à contribution », in *L'Art d'avoir toujours raison,* traduction d'Hélène Florea, suivi de *La lecture et les livres* et *Penseurs personnels*, traduction d'Auguste Dietrich, Paris, Flammarion, 2021², p. 43.

[27] Cf. Aristote, *Topiques* III, 3, 118b.

par la décision de quatre Français de s'installer à Rome qu'ils ne troqueraient plus à aucun prix pour Paris[28]. Quatre interviewés sont trop peu nombreux pour être un échantillon significatif : il s'agit de l'« enumeratio imperfecta »[29], un faux argument rhétoriquement efficace mais facilement réfutable.

Quant à la rapidité et à l'efficacité des transports urbains, dans l'épisode *Parigi vs Roma*, Svevo détaille les différences entre Paris et Rome en termes de superficie, de densité d'habitants, de quantité de précipitations par mètre carré tout en soulignant qu'ouvrir de nouvelles lignes de métro à Rome est une mission impossible, parce que le sous-sol est bourré de vestiges archéologiques. Lorsque Quentin objecte qu'alors il n'y a aucune solution pour les transports à Rome, Svevo s'en sort avec une boutade : pour aller de la Bufalotta a Cecchignola à 23 km de distance l'une de l'autre (la même distance qui existe entre Saint Denis et Orly), il suffit d'imaginer l'espace-temps non pas en quatre dimensions, mais en deux, comme sur une feuille, de replier la feuille sur elle-même et de joindre les deux points en pratiquant un trou avec un stylo, qui sera le moyen de transport dans un futur proche[30].

Nous pouvons reconnaître là aussi un *topos* culminant dans la solution invraisemblable. Il s'agit du *topos* de l'idéal[31], qui, dans le cas spécifique, fait de Rome un lieu tellement unique qu'aucun paramètre applicable à d'autres villes ne peut lui être attribué. Deuxièmement, de ce topos ressort une inférence : si Rome est aussi unique, elle doit rester inchangée. La modernité ne se marie pas avec la ville éternelle et, si on fait le lien avec

[28] *Ritals*, *Francesi a Roma* S03 extra, <https://www.youtube.com/watch?v=Pq4TP8XBXGU> [cons. le 28-02-2024].

[29] L'énumération imparfaite est un sophisme, qui est aussi appelé « ab uno disce omnes » (cf. Virgile, *Enéide*, II, v. 65-66) : il consiste à induire des conclusions à partir d'un nombre insuffisant d'éléments. Son contraire est l'énumération parfaite : cf. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1845, p. 14, qui prescrit dans un raisonnement de « faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre ».

[30] *Ritals*, *Parigi vs Roma* S03 extra, <https://www.youtube.com/watch?v=npR65NeDV2k> [cons. le 28-02-2024].

[31] Cf. Aristote, « Ce qui est plus spécial est préférable à ce qui est plus commun » (*Top*. III, 1, 117b); « Ce qui est plus rare est plus important que ce qui est copieux » (*Rhétorique* I, 7, 1364a).

la vidéo des Français à Rome, elle a l'étrange pouvoir de modifier le ressenti de ceux qui s'y installent vis-à-vis des tracas du quotidien, tels que la circulation, le manque de respect pour la ponctualité, l'administration publique, tandis que Paris induit ceux qui tentent de s'y installer à le fuir.

Inversement, dans l'épisode *La faccia da parigino*[32] constituant une transition entre la troisième et la quatrième saison, le seul fait de se trouver dans Paris rend ses habitants, mais les touristes aussi, aigris et peu enclins à sourire. La conclusion surréaliste de la vidéo, où les visages souriants du selfie que Svevo et Federico prennent d'eux-mêmes dans une rue parisienne se métamorphosent acquérant une expression mélancolique et morne, semblerait nous autoriser à redimensionner le rêve parisien des deux Ritals. Cependant, cet épisode aussi, comme *il Ritorno*, cité plus haut, exploite le métalangage pour parler de la série elle-même comme si les acteurs étaient extérieurs au tournage tout en se servant de procédés théâtraux consistant à faire tomber la quatrième paroi entre acteurs et spectateurs. Ainsi l'auto-ironie œuvre-t-elle pour nous rappeler que les argumentations fallacieuses[33] ne sont pas seulement une entorse à la logique, mais que c'est par ce biais que nous pouvons prendre les distances d'une lecture naïve, au pied de la lettre, de l'autobiographisme apparent de la série.

[32] Ritals, *La faccia da parigino*, <https://www.youtube.com/watch?v=uzm4SCkfwdo&t=194s> [cons. le 19-01-2025].

[33] Dans le cas présent, le recours au topos de l'ordre et de la correspondance selon lequel les choses similaires s'attirent entre elles. Par conséquent, Paris attirerait les natures mélancoliques tout comme Rome attirerait les personnalités joyeuses. Cf. Aristote, *Rhetorique* I, 11, 1371b : « Puisque ce qui est conforme à la nature est agréable, et que les choses homogènes sont en relation naturelle les unes avec les autres, toutes les choses homogènes et similaires sont généralement agréables : par exemple, l'homme est agréable à l'homme, le cheval au cheval et le jeune homme au jeune homme, d'où les proverbes selon lesquels le pair plaît au pair, et on cherche toujours son semblable, et la bête reconnaît la bête et le corbeau se tient à côté du corbeau et d'autres choses de ce genre ».

Bibliographie

Textes littéraires

Virgile, *Enéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, Livres I-IV, 1999

Travaux critiques

Amossy Ruth; Denis Delphine, *Introduction : Les enjeux contemporains de l'appel à la pitié*, in « Argumentation et analyse du discours », 2020, n° 24, <http://journals.openedition.org/aad/3879> [cons. le 14/03/2024].

Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, les Belles Lettres, Tome I, Livre I, 2000[4].

–, *Topiques*, Texte établi et traduit par Jacques Brunschwig, Paris, Les Belles Lettres, 2009, Tome 1, Livres I-IV, 1967.

Anscombre Jean-Claude, *Théorie de l'argumentation, topoi et structure discursive*, « Révue québéquoise de linguistique », vol. 18, « La Pragmatique », n° 1, 1989, pp. 13-55.

Descartes René, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1845.

Goffman Erving, *L'arrangement des sexes*, coll. « Genres du monde », Paris, La Dispute, 2002.

Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. I. La présentation de soi*, Paris, Éditions de minuit, 1973.

Mauss Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007.

Mollet Augustin, *Les Ritals débarquent à Paris, sur la toile et en librairie*, « Le petit Journal », 24-11-2017.

Palladino Dario, *Corso di logica*, Roma, Carocci, 2022[3].

Pasquier Sylvain, *Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences*, « Revue du Mauss », 2003/2, n° 22, pp. 388-406.

Perelman Chaïm ; Olbrechts-Tyteca Lucie, *Traité de l'argumentation,* Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1983[4].

Schopenhauer Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison,* traduction d'Hélène Florea, suivi de *La lecture et les livres* et *Penseurs personnels*, traduction d'Auguste Dietrich, Paris, Flammarion, 2021[2].

Tcherkézoff Serge, *Mauss à Samoa*, chap. 3, *La prestation totale élémentaire, le potlatch et la comparaison des sociétés*, <https://books-openedition-org.inshs.bib.cnrs.fr/pacific/372?lang=fr>, pp. 51-67 [cons. le 27-02-2024].

Sources documentaires

Celi Rita, *Ritals, due Italiani a Parigi tra stereotipi, confronti e ironia*, « La Repubblica », 17-05-2017.

Rosebud, *Ritals: due talentuosi italiani espatriati a Parigi si raccontano*, « Altritaliani », 6-11-2015, <https://altritaliani.net/ritals-due-talentuosi-italiani-espatriati-a-parigi-si-raccontano/> [cons. le 27-02-2024].

Ritals, la série web Transalpina, « Kisskissbankbank », <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/ritals-la-web-serie-transalpina> [cons. le 27-02-2024].

Sitographie

<https://lepetitjournal.com/rome/les-ritals-debarquent-paris-sur-la-toile-et-en-librairie-162958> [cons. le 27-02-2024].

<https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2017/05/17/news/ritals_due_italiani_a_parigi_tra_ironia_e_pregiudizi-165664014/> [cons. le 27-02-2024].

Ritals à La Sapienza, <https://www.youtube.com/watch?v=s92K0KhjM-0&t=123s> [cons. le 27-02-2024].

Ritals à la Sorbonne <https://www.youtube.com/watch?v=BaPi373BRRg> [cons. le 27-02-2024].

Ritals serie web <https://www.youtube.com/@Ritalslawebserie> [cons. le 12-06-2024].

II

Espaces culturels en interaction

Dominique Bertrand*

Intersections brouillées.
Les péripéties burlesques de Dassoucy entre France et Italie

« Avez-vous lu Dassoucy ? » demandait Louis Aragon dans *Les Poètes*, rendant hommage à une « prose […] parmi les plus belles [du] langage français »[1]. Il s'agissait de sortir d'un long purgatoire celui que Boileau avait relégué pour longtemps parmi les représentants honnis de la vulgarité burlesque. Depuis l'émule de Scarron et l'ami de Cyrano de Bergerac a suscité un regain d'intérêt littéraire à la faveur du renouveau des études académiques sur l'écriture comique et le libertinage au XVII^e^ siècle[2]. La redécouverte d'une partie de ses airs perdus et leur mise en spectacle par le groupe Faenza, sous la direction de Marco Horvat[3], ont relancé la fascination pour un musicien hors normes, ce saltimbanque entrevu dans le Molière d'Ariane Mnouchkine.

Jean-Luc Hennig, dans une somme biographique de mille pages intitulée *Dassoucy et les garçons*[4], s'est efforcé de débrouiller les mystères d'une vie largement nomade et de restituer un parcours en zigzag sur les routes et dans les prisons de France et d'Italie, une vie dont l'odyssée picaresque des *Aventures* et

* UCA – IHRIM.

1 Louis Aragon, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 91.

2 Voir le bilan réalisé à l'occasion du colloque *Avez-vous lu Dassoucy ?* (éd. Dominique Bertrand, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2005) et dans l'édition critique (Charles Coypeau Dassoucy, *Les Aventures et les Prisons*, Paris, Champion, 2008). Toutes mes références renverront à cette édition.

3 Voir le CD édité par l'ensemble Faenza sous la direction de Marco Horvat : *Airs à quatre parties*, avec un petit livret signé par Nathalie Berton-Blivet.

4 Jean-Luc Hennig, *Dassoucy et les garçons*, Paris, Fayard, 2011.

des *Aventures d'Italie* ne rend compte que de manière biaisée, recomposée, et surtout tronquée par un travail de censure et d'autocensure.

On ne peut qu'être intrigué par la trajectoire chaotique de ce poète et musicien dont les performances de chanteur, de joueur de théorbe, de compositeur[5], mais aussi les poésies et les travestissements burlesques[6] ont été vivement appréciés à la cour de Louis XIII puis du jeune Louis XIV entre 1648 et 1653. La perte de sa réputation est la conséquence d'affaires de mœurs qui lui ont valu un exil précipité en 1655 et des emprisonnements successifs (à Montpellier en 1656, à Rome en 1668, au Châtelet à Paris en 1673), sur la base de dénonciations pour sodomie et impiété. Le discrédit de Dassoucy semble avoir été définitif à partir de la circulation du *Voyage d'Encausse de Chapelle et Bachaumont* : les deux compères y racontent malicieusement que Dassoucy a failli être brûlé à Montpellier, insinuant qu'il ferait trafic de ses jeunes pages[7]. J'ai montré comment l'écriture des *Aventures* relevait d'une entreprise polémique et d'apologie *pro domo* visant à contrecarrer les effets délétères d'une diffamation dont Dassoucy a mesuré l'impact sur sa renommée personnelle et auctoriale. Il est clair que la circulation de telles accusations insidieuses de sodomie et d'irréligion – qui conduisirent dans les mêmes années sur le bûcher Claude Le Petit, ou Chausson – a fait de Dassoucy un réprouvé, contribuant à hypothéquer son établissement à la cour de Savoie autant qu'à compromettre sa réputation musicale et poétique. Dassoucy a sans doute construit sa posture diogénique pour assumer de manière provocatrice sa situation de paria et de marginal, évoquant les

[5] Il a ainsi composé, semble-t-il à la demande de Mazarin, la partition musicale de l'*Andromède* de Corneille, tragédie à machines écrite en 1647 et représentée seulement en 1650.

[6] Voir à ce sujet ma bibliographie complète des œuvres (*Les Aventures et les Prisons*, cit., pp. 649-650) et, pour les éloges liminaires signés par Corneille, Tristan l'Hermite, Scarron, les annexes « Gloire et disgrâce de l'empereur du burlesque », *Ibidem*, pp. 576-577).

[7] Chapelle et Bachaumont, *Voyage d'Encausse*, édité pour la première fois dans les *Nouvelles poésies et prose galantes*, Paris, Loyson, 1661. Voir l'édition critique établie par Laurence Rauline et Bruno Roche, Université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon, 2008.

plaisirs paradoxaux de sa vie vagabonde[8]. L'autofiction centrée sur cette problématique de restauration narcissique et littéraire – il s'y désigne comme « l'empereur du burlesque » – ne laisse guère place aux observations géographiques ou culturelles, qu'elles soient historiques ou politiques sur les lieux qu'il a traversés.

S'agissant de ses péripéties spatiales et interculturelles entre France et Italie, il n'est pas simple de restituer le détail d'une itinérance chaotique dont une part infime, celle de sa tentative d'établissement à la cour de Savoie, est couverte et déformée par la relation fictionnelle et burlesque des *Aventures*. En dépit de ce hiatus entre le parcours réel – dont je rappellerai les différentes étapes factuelles en préambule – et sa représentation tronquée, Dassoucy constitue un objet d'étude susceptible d'éclairer les points de contacts entre la France et l'Italie, à travers la circulation, d'une cour à l'autre, des poètes et musiciens en quête de mécènes et pris dans des jeux complexes de grâce et de disgrâce. Dassoucy apparaît bien comme un homme tiraillé entre France et Italie, toujours en marge des lieux de rayonnement que sont les cours de Louis XIV et de Madame Royale. Dans le cadre limité de cette étude, j'insisterai sur les dissonances de ce retour à la terre rêvée des origines maternelles – Dassoucy se présentant comme un drôle de composé franco-italien. On verra qu'il a joué un rôle de passeur esthétique à contretemps avant de commenter la relation ambiguë qu'il nous donne à lire de son impossible intégration à la Cour de Savoie.

Entre France et Italie : les disgrâces « redoublées »

Né en 1605, Dassoucy a été introduit dès 1638 ou 1639 à la cour de Louis XIII par le duc de Saint-Simon (père du mémorialiste) et le roi, séduit par ce luthiste talentueux, l'a nommé immédiatement maître de musique du jeune Louis XIV. Dassoucy a effectué un premier voyage en Italie pour accompagner

[8] Voir Dominique Bertrand, *Dassoucy ou Diogène : le nom de l'auteur à l'épreuve des falsifications cyniques*, in *Ecriture, identité, anonymat de la Renaissance aux Lumières*, éd. Nicole Jacques-Lefèvre, Nanterre, 2007, pp. 47-70.

le comte d'Harcourt nommé à la tête de l'armée de Piémont. Ce séjour à Turin est marqué par une disgrâce dont on a des échos dans les *Poésies et lettres*[9].

Le deuxième départ en Italie relève d'une fuite précipitée en quête de la protection de Christine de Savoie, la date de ce départ étant incertaine (1655 ?)[10]. Dassoucy va connaître alors quinze années de tribulations sur les routes de France et d'Italie avant un ultime retour à Paris et en grâce auprès de Louis XIV. Le poète n'arrive à Turin qu'au terme d'un an d'un parcours en zigzag interrompu par la prison de Montpellier ; après un séjour de quelques mois, il est à nouveau en disgrâce à Turin et il se rend à Mantoue où son page Pierrotin est enlevé par le duc de Mantoue pour en faire un des castrats les plus célèbres du temps. En 1659, la grande duchesse de Toscane, Marguerite-Louise d'Orléans, l'accueille à Florence où il séjourne jusqu'en 1662. Il part pour Rome où il va bénéficier de protections de la communauté française, comme le duc de Chaulnes (ambassadeur de France à la cour du pape). À la mort du duc de Mantoue, Dassoucy rappelle Pierrotin mais celui-ci l'ayant volé, il tente de le faire emprisonner : le jeune page se venge et dénonce alors pour athéisme son maître qui se retrouve incarcéré dans les geôles du saint-Office de fin 1667 à début 1669. Dassoucy ne sera libéré que grâce à l'intervention du pape Clément IX, à qui il a adressé un texte de rétractation, *Les Pensées dans le Saint-Office de Rome*.

Ces avatars et ces péripéties d'un homme en fuite, qui se présente sans cesse comme la victime de l'inique persécution des sots, sont au cœur de la relation d'un récit viatique burlesque limité au cheminement de Paris à Turin, la narration des *Aven-*

[9] *Poésies et lettres de Mr Dassoucy contenant diverses pieces heroïques, satiriques et burlesques*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1653.

[10] La cause de l'exil de Charles Coypeau est renvoyée dans l'incipit de ses *Aventures* à un flou chronologique. Jean-Luc Hennig fait l'hypothèse que ce « départ au galop » remonterait à l'année 1653 et répondrait aux menaces accumulées sur Charles Coypeau suite à l'exécution capitale de deux de ses cousins avec lesquels il entretenait des relations compliquées et violentes (« le fils de madame Mamie » son petit-cousin et amant, exécuté le 5 avril 1653 pour crime de sodomie, mais aussi un sergent-royal, autre cousin et possible proxénète du premier, qui menaçait régulièrement Dassoucy et qui apparaîtrait dans les *Aventures* sous le masque « de feu Saint-Jean le Brutal. Voir *Dassoucy et les garçons*, cit., pp. 498-629).

tures suivie des *Aventures d'Italie* s'interrompant brusquement à partir de l'évocation des mésaventures romaines. Cet inachèvement est le fait d'une censure des virulentes attaques contre le duc de Mantoue et les prélats romains contenues dans les parties interdites par le zélé La Reynie[11].

L'Italie devenue un enfer était pourtant l'espace rêvé et une composante majeure de l'imaginaire personnel et esthétique de Dassoucy.

Le tropisme italien de l'auteur des Aventures *: sous le signe d'une confusion burlesque*

Il est significatif que Dassoucy insiste sur son ascendance italienne du côté de sa mère, Chrestienne Dammama, descendante d'une famille de luthiers à Crémone. Dans le chapitre qui développe plaisamment sa généalogie burlesque, l'auteur-narrateur se présente clairement comme la résultante de contacts franco-italiens. On observera que Dassoucy revendique un double héritage pour mieux ironiser sur l'incertitude des origines induite par le plaisant désordre occasionné par les jeux de l'amour et de la bâtardise. Ainsi jette-t-il d'emblée le doute sur sa filiation paternelle et sur la possibilité d'une assignation géographique certaine tout en insistant sur le jeu d'intersections complexes et aléatoires qui a abouti à sa conception :

> comme ma mère n'était pas des plus mal faites, et que l'amour qu'elle avait pour la musique et les vers attirait chez nous tout ce que Paris avait de gens de mérite et de vertu […] je ne saurais t'assurer que je sois le fils d'un avocat en parlement que j'appelais mon père car dans le mélange des matières, la confusion des choses de ce monde est si grande, que tel qui se croit le fils d'un marquis n'est que le fils de son cocher, comme aussi tel qui croit être fils d'un cocher a quelquefois un marquis, voire un duc et un pair pour père. Je te dirai donc à tout hasard que mon père était de Sens en Bourgogne, mon oncle de Paris, ma mère de Lorraine, et mon grand-père

[11] « Ce qui manque à l'évidence dans les *Aventures d'Italie*, c'est la charge féroce et burlesque de Dassoucy contre Charles II, duc de Mantoue (elle est annoncée à la fin du premier volume, *Av It*, 338), probablement aussi ses diatribes contre les prélats romains (qu'il évoque rapidement dans ses *Rimes Redoublées*) » (Hennig, op. cit., p. 975).

de Crémone. Et afin que l'Italie et la France, qui dans la fabrique de mon composé ont également concouru, n'aient après ma mort aucune dispute pour ma nativité, et qu'ainsi que la Grèce livra des batailles pour s'attribuer l'honneur de la naissance d'Homère, le monde en ma faveur ne s'aille point entre-tuer pour le même sujet, je ne te dirai pas que j'ai comme lui la cuisse velue, mais seulement que j'ai la tête longue, c'est-à-dire que je suis enfant de Paris, né à l'Éteuf d'argent rue Saint-Étienne-des-Grez, et fait chrétien sur les fonts de Saint-Étienne-du-Mont, auparavant que l'on m'en eût demandé mon consentement, ni donné aucun avis. Pour ma qualité, personne ne me saurait disputer le titre de noble, car je suis noble en deux manières, noble premièrement par les lettres du côté de mon père, qui était *homo litteratus*, *item*, noble encore d'extraction par mon grand-père, qui était cavalier crémonois nommé d'Agnanis, qui, outre mille preuves qu'il a rendues dans le monde de sa gentilhommerie, par autant d'actions gentilhommesques, a laissé pour monument à sa mémoire quantité de violons de sa façon, qui, parmi les violons de Crémone, feront durer sa renommée tant que le monde violonnant saura jouer du violon[12].

Force est de constater que cette généalogie burlesque confère le rôle principal à la mère et donne une clé pour comprendre le tropisme musical et littéraire d'un auteur perméable à des influences italiennes qui a servi d'intermédiaire notoire dans la diffusion de la musique italienne en France autant que dans les échanges esthétiques littéraires, entre burlesque et galanterie, d'un pôle à l'autre. Ces échanges à contretemps n'ont pas permis à Dassoucy de gagner les faveurs des cours et des cercles littéraires dominants.

Un passeur incompris et vite démodé : échanges et malentendus interculturels

La recherche musicale a bien documenté la contribution de Dassoucy à la diffusion de modèles musicaux italiens en France. Au retour de son premier voyage en Italie pour accompagner le comte d'Harcourt, Dassoucy s'est fait le passeur de formes musicales italiennes qui étaient déjà très en vogue dans l'entourage du futur roi[13]. Dassoucy s'est ainsi lié avec Pierre de Nyert,

12 *Les Aventures burlesques*, cit., chapitre X, pp. 156-157.

13 *Airs à quatre parties du Sieur Dassoucy*, édition de Nathalie Berton-Blivet et Frédéric Michel, introduction, Paris, Editions numériques de l'Institut de recherche

premier valet de chambre du roi et excellent chanteur qui revenait de Rome et avec Luigi Rossi, auteur de l'*Orfeo* (1647). Il a même tenu la partie de théorbe dans l'*Egisto*, un opéra italien représenté à Paris en 1646. On peut considérer que Dassoucy était alors « l'un des rares musiciens de sa génération à avoir appris, fréquenté et aimé la musique italienne »[14]. Parlant couramment l'italien, Dassoucy a pu servir d'interprète aux musiciens italiens que Mazarin avait introduits à la cour de France. Pour autant, les modes et le goût italien vont changer, comme on sait et, à son retour en France en 1673, Dassoucy se verra préférer la musique plus française de Charpentier, se trouvant à contretemps de l'évolution des goûts et des échanges.

Ce décalage permanent lié à sa situation d'intersection entre deux cours est encore plus sensible dans les aléas de la réception de sa poésie burlesque : il semble que Dassoucy ait été paradoxalement incompris, à la fois en France et en Italie alors qu'il a sans doute constitué un maillon essentiel de l'interpénétration des poétiques burlesques et facétieuses d'un pays à l'autre.

On rappellera que dans un contexte de critique virulente de l'imitation du style italien qui se développe à partir de 1650, Boileau stigmatise les origines italiennes de son « burlesque effronté » abusant de « pointes triviales » qui renvoient implicitement aux équivoques bernesques et à leurs sous-entendus obscènes[15]. Le constat assassin de l'*Art poétique* : « Et jusqu'à Dassoucy tout trouva des lecteurs » vise à faire de notre auteur le truchement privilégié d'une contagion littéraire insupportable, qui aurait corrompu le bon goût et le bon sens du Parnasse français en le livrant à l'importation de la folie bouffonne venue d'Italie.

L'écriture poétique de Dassoucy s'inscrit bien dans une mode burlesque italo-française qui excède le travestissement mythologique et s'inscrit dans le prolongement d'une « plaisante façon d'écrire » dont les emprunts à des modèles italiens facétieux et bernesques ont été soulignés par la critique mais appelleraient

en Musicologie, IReMus, 2019.

[14] Op. cit., p. II.

[15] De fait, Boileau multiplie dans *L'Art poétique* la condamnation des pointes et des *concetti* à la mode italienne, ces « faux brillants » (*Art poétique*, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1966, chant 1, p. 163.

des compléments d'enquête. Dassoucy est dans ce domaine moins un passeur direct qu'un imitateur capable d'intégrer des influences plurielles et de mettre en œuvre un composé esthétique mêlant la fantaisie verbale italienne et la bouffonnerie française héritée de Rabelais. L'influence italienne est médiatisée chez lui par l'imprégnation du théâtre de rue du Pont-Neuf, en particulier de Tabarin, lui-même en probable interaction avec des acteurs italiens de la *commedia dell'arte*. Dans sa défense et apologie du burlesque, en réponse à Boileau qu'il insère dans le chapitre XI des *Aventures d'Italie*, Dassoucy se réclame de cette pratique polyphonique pour rompre la monotonie poétique :

> comme il n'est rien de plus ennuyeux que d'ouïr toujours une même chanson, il faut que le niais, le naïf, le fin et le plaisant, comme le Trivelin, le Docteur, le Harlequin et le Briguelle, y montrent leur caractère différent[16].

En somme, il plaide pour un composé de matières dans la généalogie du burlesque, comme dans la sienne : rapprochement qui peut se justifier dans la mesure où – comme l'a montré Elisa Biancardi –, Dassoucy s'identifie au burlesque pour le défendre contre les attaques de Boileau[17].

Pour répondre au censeur du Parnasse, Dassoucy se revendique de fait comme l'égal de Scarron dans « cette plaisante façon d'écrire » qui égale selon lui la virtuosité du style héroïque et requiert « un génie tout particulier qui est si rare, principalement en notre climat »[18] : manière allusive de restituer le génie et l'origine du burlesque à l'Italie en valorisant implicitement une aptitude à la bouffonnerie qui fait précisément l'objet d'une critique généralisée en France.

Démodé en France dans les années 1670, quand il publie ses *Aventures*, Dassoucy l'était déjà en matière de bouffonnerie, de manière paradoxale à la cour de Madame Royale ; Il semble

16 *Les Aventures d'Italie*, chapitre XI, p. 393.

17 Elisa Biancardi, *Burlesque et pratiques intertextuelles dans* Les Aventures *de Dassoucy*, in *L'Intertextualité*, études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollanier, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 1998, pp. 111-130.

18 *Les Aventures d'Italie*, chapitre XI, p. 391.

ainsi n'avoir pas été prophète au pays d'élection de la bouffonnerie, la cour guindée de Savoie n'appréciant finalement guère les jeux rabelaisiens et les équivoques bernesques[19].

La relation dissonante de l'impossible intégration à la cour de Savoie

Le désir d'Italie qu'il assume se donne comme une attraction spatiale irrésistible vers le paradis de la cour de Savoie, paradis perdu et reperdu dont Dassoucy offre une transposition ambiguë.

Un désir de Turin comme vecteur lointain

Le second voyage en Italie, point clé de la narration publiée mais avec censure des *Aventures*, s'apparente à une fuite d'une cour à une autre qui s'étire de la date approximative de 1655 à 1657, moment où Dassoucy arrive à Turin, après de multiples arrêts volontaires (avec Molière) ou forcés (la prison de Montpellier). La longueur du périple ne fait pas oublier pour autant le but obsessionnel de Dassoucy, formulé dès l'incipit du texte : « le grand désir que j'avais de retourner à Turin auprès de leurs Altesses royales »[20].

Ce désir et cette force d'attraction de la cour de Savoie aimantent la narration des *Aventures* comme des *Aventures d'Italie*, et il est redoublé et amplifié pour mieux introduire les digressions à l'occasion des arrêts à Lyon, puis à Toulon :

> quelque désir que j'eusse de passer les monts dont je pouvais à toute heure contempler les croupes blanchissantes[21].
>
> Quelque impatience que j'eusse de passer les Monts, il me fallut de gré ou de force m'arrêter encore en cet endroit[22].

19 Voir Jean-Luc Hennig, op. cit., pp. 794-795.
20 *Les Aventures*, chapitre 1, p. 104.
21 *Ibidem*, chapitre IX, p. 202.
22 *Ibidem*, chapitre 1, p. 314.

Une arrivée retardée et brouillée

L'accès au paradis italien souffre ainsi des retards nombreux et il va tourner immédiatement à un jeu de péripéties burlesques, dans lesquelles les quiproquos multiples révèlent un brouillage des espaces par l'interférence latente des médisances françaises.

Le paradis rêvé dans lequel Dassoucy entend trouver un refuge ultime, est ainsi miné d'emblée par la contamination délétère des rumeurs venues de France à son sujet. Dassoucy n'évoque pas ici le récit de Chapelle et Bachaumont qui a compromis sa réputation ; il lui substitue une autre rumeur délétère qu'il impute à la gazette de Loret (dont la trace est demeurée introuvable) et qui l'aurait fait passer pour mort. Le narrateur s'attache dès lors à démentir cette fausse information qu'il crée lui-même en s'amusant alors à se faire passer pour une ombre ou un revenant dans un jeu burlesque parallèle à celui des *Rimes redoublées*.

Tout se passe comme si Dassoucy ne parvenait lui-même à faire abstraction de son passé problématique en France. Il note un changement de protocole dans l'accueil de Madame Royale par rapport à son précédent voyage, où il était recommandé par le compte d'Harcourt, imaginant bien que la princesse a pu avoir vent de ces rumeurs destructrices :

> je fus donc à la Vigne ou Madame ne m'accueillit pas à cette fois comme la créature de Monsieur le comte de Harcourt, mais comme la victime de la rage de Loret ; car elle ne me reçut point comme la première fois dans son cabinet, mais seulement dans sa chambre de parade[23].

S'ensuit la narration burlesque d'un premier épisode de disgrâce et de honte liée à la prestation calamiteuse de Pierrotin, qui a perdu sa voix à force de boire et écorche la chanson. Cet épisode de dissonance musicale, qui se conclut dans une véritable farce[24], suscite finalement le rire de la princesse, mais fait

[23] *Ibidem*, chapitre VII, p. 344.

[24] Voir Dominique Bertrand, *Échos d'une burlesque lyre dans les* Aventures *de Dassoucy*, in *Poétique de la pensée, Études sur l'Age Classique et le siècle philosophique, en hommage à Jean Dagen*, Mélanges réunis par Béatrice Guion, Maria Susana Seguin et Philippe Sellier, Paris, Champion, 2006, pp. 57-69 et *Le rire sonore de Dassoucy, alias Diogène*, XXXIII[e] Colloque de la SATOR, *Sons, voix,*

craindre à Dassoucy une disgrâce, le poussant à réparer cette prestation manquée dans une seconde performance chantée avec Pierrotin qui cette fois ravit Madame Royale et son fils.

L'apothéose attendue et les récompenses du musicien font l'objet de plusieurs paragraphes dithyrambiques à la gloire de Madame Royale et de sa générosité autant que du brio de celui qui se donne comme un Apollon triomphant :

> La nuit étant venue, un autre valet de pied ne tarda guère à nous venir prendre pour nous conduire à la lueur d'un flambeau vers ces grands astres dont la splendeur efface toute autre lumière. Ce fut à cette fois que je fus introduit dans le cabinet de Madame, ou, comme un soleil au milieu des astres, m'attendait… Ce fut devant cette merveilleuse héroïne et devant ce merveilleux prince, son fils, et Mesdames les Princesses, ses filles, que je réparai, dans le Palais Saint-Jean, la sottise que j'avais faite au Palais de la vigne, et ce fut à la lueur de deux cent flambeaux, qu'étant vêtu non moins richement que Bellerose, devant la plus galante cour qui fût jamais, je parus aussi brillant qu'un Apollon[25].

Dassoucy développe à la suite de ce récit triomphal un éloge dithyrambique du prince de Savoie et de son généreux entourage :

> En vérité, j'ai bien vu des têtes couronnées, mais je n'ai jamais vu un prince plus raffiné dans la connaissance de toutes choses, plus magnifique en ses dons, si bon, ni si affable, ni si judicieux dans la dispensation de ses grâces. En Italie, presque tous les autres cherchent à se faire craindre, et celui-ci à se faire aimer. La plupart mettent toute leur industrie pour amasser, et celui-ci cherche toutes sortes d'inventions pour en dépenser. Ceux-là entassent pierre sur pierre pour consacrer dans les miracles inanimés leur mémoire à la postérité, mais celui-ci, qui sait que les pierres ne sauraient parler, entasse encore pierre sur pierre pour l'ornement de ses villes et pour la défense de ses états. Mais il établit sa gloire sur la base de ses éclatantes actions, et sur l'affection de ses créatures. Et tandis que les autres écrivent sur les marbres, celui-ci écrit dans les cœurs, qui, faisant mouvoir autant de plumes et autant de langues qu'il est d'esprits raisonnables sur la terre, portent sa gloire jusqu'au Ciel et en attirent sur lui les grâces* et les bénédictions.

[25] *Ibidem*.

Aussi, comme il n'est point au monde de prince plus aimable, il n'en est point après mon Roi de plus aimé[26].

La comparaison différentielle qu'il fait entre les deux cours semble clairement au désavantage de la cour de France dans la générosité du mécénat et Dassoucy feint avoir alors pris le parti de rester dans cette cour paradisiaque :

ces splendides personnes, bien dignes de posséder la pierre philosophale, joignaient encore la bienveillance à leur estime et l'affabilité à la munificence, me ressouvenant de quinze paires de souliers (de compte fait) que pour me faire payer d'une ordonnance de cent écus j'usai à Paris dans la salle de Monsieur Mogé, tant à m'y promener qu'à lui faire des révérences, je me résolus de m'y tenir éternellement attaché comme la vigne à l'ormeau, et de ne m'en séparer jamais que par la fin de ma vie[27].

Ces discours d'éloge outranciers apparaissent quelque peu suspects et dissonants au regard de la suite de la relation. À partir du chapitre XI, le rêve d'établissement à la cour de Savoie ne résiste pas aux intrigues d'une société de cour dans laquelle Dassoucy se fait des ennemis. Il insiste sur les jalousies qu'il semble avoir suscitées, lorsque Madame Royale entreprend de « mettre en concurrence la musique française et la musique italienne », et que le succès de la première contribue à lui faire des ennemis encore plus nombreux.

L'ironie est que c'est un compatriote français qui est la source principale de ses avanies à la cour de Savoie et qui brouille ses rapports avec les Italiens. Dassoucy ne ménage pas son concurrent, un poète auvergnat présenté comme un imposteur venu chercher en Italie le succès qu'il ne pouvait espérer à la cour de France :

C'était avec ces belles qualités que cet homme, qui n'eût pas trouvé à boire de l'eau dans Paris, se faisait estimer de quelques personnes dans Turin. Et ce fut avec ces belles qualités que cet homme, qui en tout autre endroit n'aurait pas seulement osé paraître devant un moindre que moi, m'obligea dans cette cour, après m'y être surpassé moi-même dans mes

[26] *Ibidem*, p. 361.
[27] *Ibidem*.

ouvrages, de demander mon congé à feu Madame Royale pour m'aller précipiter dans les abîmes des misères qui m'attendaient en Italie[28].

Il est significatif que les malheurs de Dassoucy en Italie soient imputés à cette contamination française, ce qui fait écho aux imprécations de notre auteur contre les français malveillants rencontrés à Rome dans son Epître aux sots au ch IX des *Aventures* :

> De cette canaille sotte et méchante, le plus honteux et le plus vil excrément se rencontre en Italie ; ce sont des gens parlant français, chassés de leurs pays qui sont les lisières de la France, sots rebutés pour leur ignorance et fugitifs pour leurs crimes, vermine toujours piquante, gueuse et affamée, membres putrides des pays étrangers, que l'Italie, l'égoût de toutes les nations, souffre ramper dedans son sein, comme on souffre partout les insectes […] Ce sont ces gueux que vous voyez aujourd'hui dans Rome entassés comme des punaises dans leurs mortaises, qui à ma grande gloire et à mon très grand honneur, ont trouvé toujours en moi un sujet digne de leur aversion[29].

Ainsi les disgrâces à Turin comme à Rome sont-elles imputées aux interférences des ennemis de Dassoucy et de leur influence délétère sur les protecteurs princiers. Le séjour à Turin se conclut par une disgrâce et des considérations désabusées sur la faveur des grands :

> Grande folie de confier sa fortune à son mérite auprès des princes, et d'autant plus grande que la plupart des princes qui se croient libres (parce qu'ils commandent aux autres, ne voyant que fort peu, et encore par les yeux d'autrui, et ne commandant quasi jamais que ce qu'on leur ordonne de commander, ils sont le plus souvent esclaves de leurs esclaves, et par conséquent les plus esclaves de tous les humains)[30].

Affleure ici une critique politique, sociale, culturelle radicale suggérant l'incompatibilité profonde de Dassoucy avec les intrigues courtisanes et obligeant à relire l'éloge des princes de Savoie qui précédait sur un mode ironique : insinuation à demi-mot contre le théâtre hypocrite de la dévotion et de la bienveillance qui se jouerait dans toutes les cours, de la France à l'Italie ?

[28] *Les Aventures d'Italie*, chapitre XI, p. 370.
[29] *Ibidem*, chapitre IX, p. 219.
[30] *Ibidem*, chapitre XIV, p. 416.

Conclusion

Dassoucy est un témoin et un acteur malheureux dans les échanges personnels et esthétiques entre les cours françaises et italiennes, pris au piège de conflits culturels entre dévots et libertins qui subsument largement à cette époque les différences nationales. L'intersectionalité vécue par Dassoucy entre France et Italie rime ainsi avec un cheminement d'exil et de persécutions. La censure imposée sur les textes publiés de Dassoucy nous empêche d'appréhender la réalité de son expérience italienne, autant que le montage affabulateur et brouillé de ses périples. L'attraction affichée pour l'Italie se retourne en ambivalence pour un espace d'exil entre paradis et enfer, où la présence de ses compatriotes brouille définitivement les repères pour suggérer une perversion radicale de la société de cour. La place prépondérante accordée au pseudo-paradis turinois ne semble ainsi qu'un prétexte au développement de péripéties burlesques et quelque peu équivoques. Dassoucy entre deux mondes s'expose finalement à une disgrâce irrémédiable : la situation récurrente de décalage spatial qu'il donne à voir brouille la rencontre, tout établissement durable s'avérant problématique pour celui qui se désignera pour introduire la publication de ses œuvres comme le Diogène du siècle. Ce masque facétieux lui permettra de libérer une parole politique discrètement satirique tout en exprimant un refus de sacrifier les plaisirs de la vie nomade et des rencontres avec de « vrais hommes » (les marginaux qui lui ressemblent) aux contraintes de plus en plus étouffantes d'une société de cour[31] – dont les différences entre France et Italie ne sont pas si grandes.

[31] Charles Emile Scruggs, *Playing the Fool, Survival in the Age of Louis XIV*, CreateSpace, 2013. Voir les pages suggestives de Michel Jeanneret dans son dernier ouvrage, *J'aime ta joie parce qu'elle est folle, Écrivains en fête (XVI^e^ - XVII^e^ siècles)*, Genève, Droz, 2018.

Bibliographie

Textes Littéraires

Boileau Nicolas, *Art poétique*, *Œuvres complètes*, éd. Françoise Escal, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1966.

Chapelle et Bachaumont, *Voyage d'Encausse*, éd. Laurence Rauline et Bruno Roche, Université de Saint-Etienne, Institut Claude Longeon, 2008.

Dassoucy Charles Coypeau, *Poésies et lettres de Mr Dassoucy contenant diverses pieces heroïques, satiriques et burlesques*, Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1653.

–, *Les Aventures et les Prisons*, éd. Dominique Bertrand, Paris, Champion, 2008.

–, *Airs à quatre parties du Sieur Dassoucy*, éd. Nathalie Berton-Blivet et Frédéric Michel, introduction, Editions numériques de l'Institut de recherche en Musicologie, IReMus, Paris, 2019.

Travaux critiques

Bertrand Dominique, *Avez-vous lu Dassoucy ?,* Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise Pascal, 2005.

–, *Échos d'une burlesque lyre dans les* Aventures *de Dassoucy*, in *Poétique de la pensée. Études sur l'Âge Classique et le siècle philosophique,* en hommage à Jean Dagen. Mélanges réunis par Béatrice Guion, Maria Susana Seguin et Philippe Sellier, Paris, Champion, 2006, pp. 57-69.

–, *Dassoucy ou Diogène : le nom de l'auteur à l'épreuve des falsifications cyniques*, in *Écriture, identité, anonymat de la Renaissance aux Lumières*, éd. Nicole Jacques-Lefèvre, Nanterre, 2007, pp. 47-70.

–, *Le rire sonore de Dassoucy, alias Diogène*, XXXIII[e] Colloque de la SATOR, in *Sons, voix, bruits, chants : place et sens du sonore dans l'analyse topique des textes narratifs d'Ancien Régime*, « Topiques », 6, 2022, pp. 1-14.

Biancardi Elisa, *Burlesque et pratiques intertextuelles dans* Les Aventures *de Dassoucy*, in *L'Intertextualité*, éd. Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollanier, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 1998, pp. 111-130.

Hennig Jean-Luc, *Dassoucy et les garçons*, Paris, Fayard, 2011.

Jeanneret Michel, *J'aime ta joie parce qu'elle est folle. Écrivains en fête (XVI[e] – XVII[e] siècles)*, Genève, Droz, 2018.

Scruggs Charles Emile, *Playing the Fool, Survival in the Age of Louis XIV*, CreateSpace, 2013.

Loredana Trovato*

Les années 1960 au cinéma entre France et Italie et le cas Godard. Traduire une époque, traduire deux cultures

Quelques remarques préliminaires sur le concept d'« intersection »

Définir le concept d'« intersection » est un point de départ nécessaire pour entamer notre réflexion sur le cinéma du début des années 1960 et sur le film symbole de la Nouvelle Vague, *À bout de souffle* (1959[1]) et sa *tradaptation*[2] en italien.

Selon le *Grand Robert de la Langue française*, une « intersection » est une « Rencontre, lieu de rencontre de deux lignes, de deux surfaces ou de deux volumes qui se coupent », mais aussi la « Disposition de deux lignes, bandes, objets longilignes qui se croisent »[3]. Si on approfondit les différentes connotations de ce terme, on trouve que, dans le lexique de l'anatomie, une « intersection tendineuse » est une « zone tendineuse qui subdivise plus ou moins complètement le corps charnu d'un muscle dans sa continuité »[4]. Passant à la géométrie, on relèvera qu'une intersection joue, dans ce contexte, un rôle fondamental, du moment

* Università di Messina.

1 Nous indiquons la date de 1959, année de tournage, même si la sortie commerciale du film a lieu six mois après, c'est-à-dire le 16 mars 1960.

2 Ce mot-valise a été introduit dans le domaine de la traduction audiovisuelle par Yves Gambier, qui le définit comme « un ensemble de stratégies (explicitation, condensation, paraphrase, etc.) et d'activités, incluant révision, mise en forme, etc. » (*La traduction audiovisuelle. Un genre en expansion*, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », 49-1, 2004, p. 5, <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009015ar/> [cons. le 13/06/2024]).

3 <www.lerobert.com> édition abonnés [cons. le 13/06/2024].

4 <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/intersection> [cons. le 13/06/2024].

qu'elle peut aider aussi à la résolution des problèmes concernant les formes, les angles et les configurations dans l'espace. Enfin, du côté de la théorie des ensembles, l'intersection est la « partie commune à deux ensembles »[5], à savoir « l'intersection des ensembles A et B est l'ensemble des éléments qui appartiennent à la fois à A et à B. On la note A ∩ B »[6].

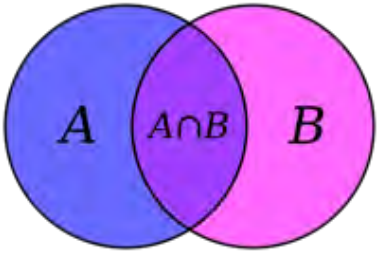


Figure 1. L'intersection dans la théorie des ensembles

Ces définitions introduisent la problématique que nous essaierons d'aborder dans cet article, en montrant la manière par laquelle la notion d'intersection peut être particulièrement pertinente dans le domaine des sciences du langage et de la traduction audiovisuelle, car elle évoque la rencontre et le croisement de différentes langues, cultures et contextes. D'un point de vue strictement linguistique, l'intersection peut en effet désigner les points communs entre des structures linguistiques, facilitant ainsi la compréhension et l'analyse des discours produits dans l'axe spatiotemporel. En traduction audiovisuelle (TAV), elle permet d'explorer comment les éléments visuels et sonores se rejoignent pour créer un sens partagé, tout en tenant compte des spécificités culturelles. Ainsi, l'intersection devient un outil d'analyse pour déchiffrer les interactions complexes entre langage, culture et communication. De même, nous chercherons à mettre l'ac-

[5] *Ibidem*.

[6] <https://www.maths-et-tiques.fr/telech/1_Ensembles_nombres.pdf> [cons. le 13/06/2024].

cent sur les modalités et les stratégies adoptées dans le contexte de la TAV, afin de surmonter les obstacles de nature linguistico-culturelle et construire des espaces en interaction. Pour ce faire, nous analyserons le cinéma français du début des années 1960 et sa réception en Italie, ce qui nous permettra de relever les différences substantielles à tous les niveaux (éthique, social, moral, linguistique, etc.) entre les deux pays à cette époque et, par la suite, de poser l'attention sur l'effet de la censure et de l'atténuation linguistique sur la *fidélité* de l'œuvre traduite par rapport à l'original.

Le révolutionnaire À bout de souffle *et les années 1960 en France et en Italie*

La période que nous essaierons d'aborder très brièvement et de manière spéculaire, arrive juste à la fin de la Seconde Guerre mondiale pour inaugurer un nouveau cours pour l'Europe, sous le signe de la reconstruction, du boom économique – lié au grand essor industriel – et des théories postmodernes. Il s'agit bien d'un tournant dans l'Histoire de ces deux nations cousines. Pour l'Italie, c'est la transformation rapide de son économie : de pays agricole, la patrie de Dante devient bientôt une puissance industrielle. Cela entraîne le creux profond entre le Nord et le Sud du pays, ainsi que la variation des mouvements migratoires internes et externes à la Péninsule[7]. Pour la France, il s'agit également d'un moment très délicat en raison de la disgrégation progressive de l'Empire colonial, et notamment de la guerre d'Algérie (de 1958 à 1962) et de l'avènement de la cinquième République. Le cinéma de la Nouvelle Vague naît dans ce contexte, en anticipant les événements de mai 1968, c'est-à-dire le mouvement de révolte étudiante qui opère un changement radical des mœurs, des coutumes et du système de valeurs sur

[7] Pour approfondir cette période, on peut consulter les études de l'historien Francesco Barbagallo, parmi lesquelles *Storia contemporanea dal 1815 a oggi*, Roma, Carocci, 2016 ; *La questione italiana. Il Nord e il Sud dal 1860 a oggi*, Bari, Laterza, 2017 ; *L'Italia nel mondo contemporaneo. Sei lezioni di storia 1943-2018*, Bari, Laterza, 2019.

lesquels reposait jusqu'alors la société occidentale[8]. Et pourtant, lorsque les premiers films de ce courant sortent dans les salles, le processus de modernisation et de mondialisation économique et culturelle de la société occidentale n'est qu'à ses débuts. Si la France est, à cette époque, un pays laïque, multiethnique et plus ouvert à la présence des femmes dans les sphères professionnelles et culturelles, l'Italie a encore du mal à se libérer des chaînes (idéologiques et politiques) du Fascisme, doit faire le compte avec une partie du pays socio-économiquement arriérée et manifeste sa méfiance à l'égard des femmes qui veulent s'engager dans l'univers littéraire et politique, ou tout simplement occuper des postes considérées comme plus adaptés aux hommes[9].

Ces quelques éléments sommaires cherchent à donner une idée du contexte dans lequel, en Italie, travaillent les traducteurs et agissent les réalisateurs et les critiques de cinéma, tous accablés par le poids de la censure et les restrictions morales, imposées par la loi[10].

Lorsque les salles françaises projettent *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard est un cinéaste émergent (il était né en 1930, il n'avait donc pas encore 30 ans) qui s'était déjà fait connaître au sein des *Cahiers du cinéma*, dirigés par André Bazin, comme critique et théoricien de la nécessité de renouveler le cinéma français. Dès le début, cette œuvre a été saluée comme le film

[8] Ce changement est témoigné par l'affirmation de la contre-culture hippie à Woodstock en 1969, où les jeunes affichent leur engagement contre la guerre, militent pour une société plus juste et plus égalitaire, en jetant les bases d'une véritable révolution politique et culturelle. Cf., entre les autres, Jean-Pierre Bouyxou ; Pierre Delannoy, *L'aventure hippie*, Paris, Éditions du Lézard, 1995.

[9] Pour approfondir cette question, cf. Anna Badino, *Femmes, travail et migration dans la décennie de la « ménagérisation » : le cas des grandes migrations internes en Italie dans les années 1960*, « ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie », 34, 2019, URL : http://journals.openedition.org/ilcea/5698, DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.5698> ; Laura Balbo ; Marie P. May, *La condition de femmes : le cas de l'Italie d'après-guerre*, « Sociologie et sociétés », 6, 1, pp. 127-144, <https://doi.org/10.7202/001017ar>.

[10] Voir, à ce propos, Flavia Erbosi; Alessandro Barile, *Forme della censura nell'Italia del secondo Novecento*, « Segle XX. Revista catalana d'història », 16, 2023, pp. 116-134, URL : <https://revistes.ub.edu/index.php/segleXX/article/view/42410> ; DOI : <https://doi.org/10.1344/segleXX2023.16.6>

qui « marque une date »[11], comme « le premier film de révolte du cinéma français, et du cinéma tout court »[12], qui a su représenter l'apothéose de l'industrie culturelle et annoncer l'ère de la massification/capitalisation des besoins intellectuels. De même, Godard est vu comme celui qui a su réconcilier « l'homme avec le temps qui est le sien, avec ce monde que tant de plumitifs constipés prennent pour un monde en crise »[13].

Du côté italien, en 1960, le Festival international du film de Venise voit l'apparition sur scène de réalisateurs tels que Ermanno Olmi, Damiano Damiani, Gillo Pontecorvo, Marco Ferreri. L'année suivante, ce sont Nanni Loy, Pier Paolo Pasolini, Vittorio De Seta, Elio Petri, Giuliano Montaldo qui attirent l'attention de la critique pour leur portée révolutionnaire par rapport au cinéma des années 1950. Et pourtant, il ne s'agit pas d'un changement radical de direction, mais d'une politique à caractère exploratoire menée par les principales sociétés de production italiennes, qui investissent sur les premiers films d'auteurs jusqu'alors inconnus, officiellement présentée et promue lors du colloque organisé par la Titanus à Milan en 1961, « Per un nuovo corso del cinema italiano ». Comme on peut bien comprendre de l'emploi de l'adjectif « nuovo », l'objectif était de favoriser la naissance d'une Nouvelle Vague italienne. Ainsi, en 1962, les premières œuvres de Bernardo Bertolucci, Tinto Brass, Paolo et Vittorio Taviani voient le jour, mais dès 1963, les grandes productions sont sporadiques et souvent isolées, ce qui détermine une situation de blocage ; situation analysée au cours d'un colloque sur la crise de l'industrie et du cinéma libre, organisé à Livorno cette même année, où, comme le dit Lino Micciché, « la miopia industriale e l'approssimazione culturale che congiuntamente regnavano, furono apertamente denunciate da alcuni critici, cineasti e organizzatori culturali »[14].

11 Michel Aubriant, *À bout de souffle*, « Paris-Presse », 17 mars 1960, p. 5.

12 L'expression est à Henri Jeanson, citée dans Jean-Michel Frodon, *Le cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010, p. 47.

13 La définition est à Luc Mollet, citée dans Antoine de Baecque (éd.), *La Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 63.

14 Lino Micciché, *Cinema italiano : gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 67.

Si, en France, la génération de jeunes cinéastes[15] s'était imposée contre les productions hollywoodiennes et fort traditionnelles des années 1950, en devenant le symbole du renouveau du Septième Art, il n'en va pas de même dans le *Bel Paese*, où l'opération (commerciale) « per un nuovo corso del cinema italiano » s'était révélée largement infructueuse. Et ce malgré, comme le souligne encore Lino Micciché : « il giovane cinema italiano non sfigurava poi troppo accanto al giovane cinema francese. Ciò che gli era mancato e gli mancava completamente era invece un tessuto connettivo, un patrimonio comune di tensioni e di umori, una dinamica in qualche modo collettiva : un qualcosa insomma che valesse a connotare un ricambio generazionale così quantitativamente ampio come una realtà non soltanto *nouvelle* ma anche *vague* ; e lo facesse dunque assomigliare a un movimento »[16].

Bref, pourquoi le nouveau cinéma italien ne réussit pas à atteindre le succès de la Nouvelle Vague ? Pourquoi, malgré les tentatives d'imiter les cousins transalpins, l'Italie ne réserve-t-il pas le même accueil à cette nouvelle génération de cinéastes ? Tout d'abord, en Italie, où le trait dominant était le provincialisme culturel et cinématographique, il n'y avait ni une école, ni un groupe comme les *Cahiers du Cinéma* de Bazin. Il manquait donc l'activité critique fébrile de l'équipe parisienne, capable de tracer le parcours à suivre et, à travers la célèbre « politique des auteurs », d'imposer l'étude attentive des réalisateurs considérés comme des référents spirituels, tels que Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Alfred Hitchcock[17].

15 Outre Jean-Luc Godard, il faut citer Claude Chabrol, Jacques Demy, Louis Malle, Alain Resnais, Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut, Agnès Varda, qui sont considérés aujourd'hui comme les cinéastes les plus représentatifs du cinéma français et mondial.

16 Lino Micciché, op. cit., p. 69.

17 La « politique des auteurs » est la fameuse théorie critique inventée par François Truffaut, qui forge le concept à travers une série de textes publiés dans les *Cahiers du cinéma* et l'hebdomadaire *Arts* entre 1954 et 1955. Voir, aussi, *La Politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes (Entretiens avec Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Robert Bresson, Carl Dreyer, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean Renoir, Roberto Rossellini et Orson Welles réalisés par André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun*

En deuxième lieu, la France pouvait compter sur la gestion politique avisée d'André Malraux, intellectuel de premier rang et ministre aux Affaires culturelles, tandis qu'en Italie la promotion culturelle était principalement entre les mains de personnages politiques de formation et d'expression catholiques, qui n'avaient ni l'intérêt, ni l'intention de renouveler le langage et les structures du cinéma de la tradition[18]. Il est vrai pourtant qu'il manquait aussi un cinéma institutionnel à rejeter, des pères à combattre, parce que l'empreinte idéologique et technico-formelle du Néoréalisme était encore très forte à effacer et qu'on ne pouvait surtout pas renier des chefs de file reconnus et appréciés partout dans le monde, tels que Federico Fellini, Luchino Visconti ou Vittorio De Sica. Comme l'affirme encore Lino Micciché: « Come per una nuova ondata alla francese mancavano innanzitutto i presupposti culturali : una società sostanzialmente quieta, nonostante i suoi numerosi sussulti interni, non poteva produrre, in particolare nel cinema, una travolgente e autentica dinamica artistica e culturale»[19].

Dans ce contexte, il n'y a pas beaucoup d'intersections possibles entre les cultures italienne et française. Malgré la proximité historique et géographique, elles apparaissent très distantes et différentes, si bien qu'il s'avère très difficile de proposer et de faire comprendre un film révolutionnaire comme *À bout de souffle* au public italien de l'époque, qui a du mal encore à tourner le dos à la tradition.

La version italienne, *Fino all'ultimo respiro*, est réalisée quelques mois plus tard par la Fono Roma et distribuée par la société romaine Euro International Film. L'accueil de la critique italienne, qui ne reconnaît pas sa portée révolutionnaire, n'est pas chaleureux. En effet, une série de commentaires négatifs apparaissent dans les journaux et dans la presse spécialisée, où on critique principalement le montage elliptique et construit sur des scènes décousues. La revue *Segnalazioni Cinematografiche* re-

Hoveyda, Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut), Paris, Éditions Champ libre, 1972.

[18] Voir, à ce propos, Luciano De Giusti (éd.), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII, 1949/1953*, Venezia, Marsilio, 2003.

[19] *Ibidem*, p. 62.

proche à Godard d'avoir réalisé un sujet banal, écrit de manière incompréhensible avec des dialogues faussement intellectuels et invraisemblables, qui rendent le film lent et discontinu[20]. Les réactions les plus négatives arrivent cependant de la presse catholique, qui place le film dans la catégorie « E », c'est-à-dire à interdire à tout le monde à cause des dialogues très vulgaires, caractérisés par une violence verbale accentuée, et de certaines scènes considérées comme scabreuses. La réaction de la critique n'est pas étonnante et s'insère dans le contexte culturel de la péninsule, où l'église et les partis catholiques, avec leur stricte morale et leur position ferme à l'égard des revendications des jeunes et de la sexualité, tentent d'exercer un contrôle très strict sur les médias. Du reste, comme le souligne Claudio Vinti, « Godard est l'un des premiers à représenter cinématographiquement une mutation brutale du langage, du rapport au corps et de la morale sexuelle »[21] ; des éléments qui sont encore cachés dans le cinéma italien de ces années et, en général, dans le système de règles déontologiques qui régissaient les relations interpersonnelles.

Les scènes censurées et la modification des référents culturels

On a souvent remarqué que Godard est l'un des cinéastes parmi les plus censurés en Italie[22]. Son premier film ne fait pas exception : plusieurs scènes ont été coupées parce qu'elles avaient été classées comme immorales et vulgaires. Il s'agit de

20 (s.a.) *Fino all'ultimo respiro. À bout de souffle*, « Segnalazioni cinematografiche », n° XLVIII/1, année 27, juillet 1960, p. 55.

21 Claudio Vinti, *Le dialogue dans le cinéma de Jean-Luc Godard*, in Gisella Maiello (a cura di), *Il Dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria, Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Salerno/Amalfi 9-11 novembre 2006*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, p. 332.

22 Sur la censure des films de Godard, voir le site Italia taglia : <https://www.italiataglia.it/tagli_rassegna> [cons. le 10/09/2024]. Il faut rappeler en outre le cas de la version italienne de *Le Mépris*, *Il disprezzo*, qui a subi de lourdes modifications, si bien que la critique parle de trahison de la version originale. Voir, à ce propos, <https://www.cinefiliaritrovata.it/le-due-versioni-del-disprezzo-di-Godard/> [cons. le 02/09/2025].

quelques scènes de la longue séquence de la chambre d'hôtel, où on comprend que Michel et Patricia sont en train de faire l'amour, mais aussi d'autres séquences moins licencieuses, où ils parlent et se confrontent sur leur existence et leur relation[23].

Fino all'ultimo respiro peut ainsi sortir dans les salles italiennes, mais il est interdit aux moins de seize ans. Ensuite, en 1971, on intervient encore sur le film à la demande du producteur Antonio Exacoustos, représentant italien de la « Nouvelle Cinématographie », à la suite de laquelle on élimine la scène où le jeune mannequin suédois termine une séance de pose photographique en bikini[24]. Il s'agit d'une mesure de censure préventive, qui permet au film d'être projeté devant n'importe quel public, sans aucune restriction ou interdiction.

La version italienne présente en outre bien des exemples de modifications à caractère socioculturel ; ces dernières ont pour conséquence le changement de l'imaginaire construit et représenté par le film. En effet, comme le souligne Nathalie Ramière, « étant donné que le contexte socioculturel du film joue un rôle très important », il faut faire attention à « la façon dont il est rendu par la traduction », parce qu'elle « peut en modifier l'image chez le spectateur »[25].

On change, par exemple, le nom et le prénom de quelques personnages : Patricia Franchini devient Patrizia Franklin. Il n'y a ni documentation, ni témoignage expliquant les raisons de cette modification. Elle pourrait facilement être justifié par le fait que, la fille étant américaine, on a voulu tout simplement lui donner un nom de famille américain, sans révéler d'éventuelles (ou lointaines) origines italiennes, qui auraient pu déclencher,

[23] Toutes les scènes censurées ont été réintégrées au film seulement en 2005, dans la version DVD restaurée par Raro Video. Sur la base du découpage séquentiel proposé par Michel Marie (*Comprendre Godard. Travelling avant sur* À bout de souffle *et* Le Mépris, Paris, A. Colin, coll. « Cinéma », 2006, pp. 63-70), il s'agit de quelques scènes de la séquence 7 (plans 152 à 223) : en particulier, les plans 197 à 200, où Michel tape les fesses de Patricia et les plans 205 à 210, où ils se cachent sous les draps et font l'amour.

[24] Séquence 13, plans 419 à 433.

[25] Nathalie Ramière, *Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan,* A Streetcar Named Desire, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », vol. 49, n° 1, 2004, p. 105.

chez le public, le souvenir encore récent des migrations transatlantiques.

Dans sa version italienne, le personnage de Patricia perd même son accent, du moment que le doublage italien ne respecte pas les contraintes d'équivalence artistique et vocale. Du reste, il n'est guère possible de retracer une quelque « capacité des voix de doublage à rendre l'équivalent de l'effet véhiculé par la voix originale »[26]. Même si « la recherche de l'équivalence vocale sur le plan de la prononciation n'implique pas la concordance exacte d'une prononciation sur la même gamme vocale que la prononciation »[27] de la version originale, dans le film doublé, Patricia perd presque du tout son accent anglo-américain pour s'exprimer en un italien qui ressent vaguement du « parler typiquement américain (comme si elle mâchait du chewing-gum) »[28].

À tout cela s'ajoute la modification des registres des langues utilisées par la femme : si, dans la version originale, Michel tutoie toujours Patricia, tandis qu'elle alterne l'emploi de « tu » ou de « vous », car elle semble ne pas comprendre la différence *sociale* entre les deux ; dans la version italienne, les traducteurs ont choisi d'éliminer cette alternance, optant pour le tutoiement. Et ce, peut-être, pour respecter la souche anglophone de la fille. Toutefois, ce transfert linguistico-culturel peut se justifier aussi du fait qu'en italien on a une représentation des registres de politesse qui diffère du français, car, comme le souligne Sophie Saffi, « l'italien fait de son interlocuteur une personne délocutive, de

[26] Charles Soh Tatcha, *Doublage cinématographique et audiovisuel. Équivalence de son, équivalence de sens*, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », 54-3, 2009, p. 511. Le même auteur affirme que l'équivalence artistique « s'étend parfois aux mimiques, aux hésitations et aux expressions du visage communiquant des informations véhiculées en surimpression sur la voix. […] L'équivalence artistique est d'autant plus importante que le dialogue filmique est écrit selon les règles conventionnelles de la langue du scénariste ou du réalisateur qui sont ainsi transférées dans le film, règles qui varient d'une société à l'autre, et qui varient aussi au sein d'une même société, selon l'âge, le sexe, l'origine sociale ou géographique des locuteurs ainsi que leur personnalité » (*Ibidem*).

[27] *Ibidem*, p. 514.

[28] Catia Nannoni, *Les détours traductifs d'*À bout de souffle *de J.-L. Godard entre cinéma et littérature*, in Loredana Trovato (éd.), *Nouvelle Vague, Nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*, Perugia, Guerra Edizioni, 2012, p. 87. Sur la question des « langues multiples » parlées dans le film, cf. aussi Michel Marie, op. cit.

qui l'on parle ; le français fait de son interlocuteur une personne double ou complexe dans laquelle la personne délocutive est associée à la personne allocutive »[29].

Un autre changement de type socioculturel concerne le nom de famille du petit délinquant italien Antonio Berruti, qui devient Bariaga. Cela détermine le passage de la nationalité italienne à une supposée nationalité espagnole, bien que dans les scènes du film, l'homme continue à tenir des journaux italiens, *Il Giorno* et *La Gazzetta dello sport*, sous son bras, en déterminant une incohérence scénique[30].

En ce cas, nous pouvons supposer que la modification sert à éviter le stéréotype classique de l'émigré italien, voué au crime et à l'escroquerie, qui, dans ces années-là, circulait non seulement en France mais aussi dans le reste du monde. Ce n'est pas un hasard si, dans la séquence 11, Patricia, parlant avec l'Inspecteur Vital qui l'interroge à propos de Michel, dit que ce dernier est à Paris pour rencontrer un « type », « un homme italien » qui lui doit de l'argent, alors que, dans la version doublée, elle dit seulement que l'ami de Michel « ha un nome spagnolo ».

Si la censure et les modifications à caractère socioculturel ne permettent pas de faire passer le contenu et le message véritables de la version originale, c'est la traduction qui, se situant dans l'espace interstitiel entre les deux versions, joue un rôle central, car elle est le seul moyen capable de restituer au public, même si en partie, la dimension constitutive et la visée du film.

Les stratégies d'atténuation linguistique

Grâce aux stratégies d'atténuation et de mitigation de l'intensité des énoncés, utiles pour modifier la force illocutoire des actes linguistiques, c'est-à-dire pour réduire les effets indésirables que certains énoncés peuvent entraîner[31], les termes considérés

[29] Sophie Saffi, *Le féminin, forme de politesse, un accord décalé*, « Italies », 3, 1999, « Femmes italiennes » : <https://journals.openedition.org/italies/2598> [cons. le 10/09/2024].

[30] Michel rencontre Berruti/Bariaga vers la fin du film à la séquence 12, plans 372 à 418.

[31] Sur l'atténuation en tant que stratégie linguistique et discursive, Caroline

comme vulgaires, ainsi que la plupart des expressions liées à la sphère sexuelle et corporelle sont modulés et reformulés. L'objectif est de réaliser une traduction-adaptation culturelle (qui n'est qu'en partie une opération linguistique) des éléments étrangers à la culture italienne ou qui pourraient être jugés comme offensants les règles sociales et morales de l'époque. Le résultat final est une version « adoucie » de l'original ; un élément qui, cependant, ne fait pas perdre au film, dans l'ensemble, sa force et son désir de choquer le spectateur, en provoquant une sorte d'*ostranenie*[32].

Pour la théorie interprétative de la traduction, l'atténuation est une équivalence fondée sur la presque conformité du sens qui n'empêche pas de réaliser le critère de « conformité au style naturel et spontané de la langue de traduction »[33]. La version italienne du film est parsemée d'exemples de ce type d'équivalence : par exemple, dans le plan 27 de la séquence 2, l'exclamation « Elle a de jolies cuisses » devient par métonymie « Ha delle belle gambe ». Bien que l'utilisation de l'hyperonyme « gambe » renvoie à la sphère du « dire presque la même chose » d'Umberto Eco, c'est précisément ce « presque » qui devient porteur d'une signification et d'une portée sémantique que l'on ne peut comprendre que si l'on inscrit cette traduction dans le cadre global du transfert culturel. Si l'objectif général est d'offrir une version plus édulcorée que l'original, l'utilisation du terme « gambe » répond parfaitement à cette stratégie d'*édulcoration* du message source. En effet, contrairement à « gambe », la tra-

Foullioux et Didier Tejedor De Felipe relèvent « qu'on atténue afin d'amoindrir la violence ou la force de ce qui est dit. Car il s'agit bien, en effet, de faire *paraître* "moins forte" une expression linguistique, mais non de la *rendre* "moins forte" (nous soulignons). Retenir cette définition suppose deux considérations : d'une part, concevoir l'interaction langagière en termes d'efficacité et d'autre part, défendre l'idée selon laquelle l'atténuation est un artifice, une feinte, en définitive une stratégie du détour. » (*À propos du mode et de l'atténuation*, « Langue française », 142, 2004, p. 114).

[32] C'est le concept avancé par Viktor Chklovski dans *L'art comme procédé* (*Isskustvo kak priëm*, 1917) et traduit en français différemment, sur la base des auteurs, par *défamiliarisation*, *singularisation*, *dépaysement*, *estrangement*. Voir, à ce propos, Jean Breuillard, *Écrire comme nul autre / vs./ écrire comme tout autre*, « Modernités Russes », 9, 2009, « Sémantique du style », p. 4.

[33] Chales Soh Tatcha, op. cit., p. 507.

duction littérale « cosce » aurait facilement évoqué la dimension « charnelle », « érotique », car, dans l'imaginaire collectif, le mot « coscia », surtout si associé au corps de la femme, possède une forte charge sexuelle[34] ; charge que la traduction italienne tente d'atténuer, et non d'exprimer directement[35].

Un autre exemple intéressant peut être repéré à la séquence 6, où la traduction italienne présente une version adoucie du récit du journaliste américain, ami de Patricia, Van Doude : là où l'homme raconte qu'il aurait dû proposer à une fille de « coucher ensemble » parce qu'ils étaient déjà « bons amis », dans la version italienne on trouve au contraire l'histoire d'une proposition de mariage.

[34] Bien qu'aucun dictionnaire italien n'atteste cette connotation sexuelle, sauf, d'une quelque manière métaphorique, dans la locution « coscia di donna » pour désigner une « varietà di pere con polpa dolce e succosa, forma regolare e buccia sottile », c'est dans les « habitudes linguistiques partagées par les membres d'une communauté », c'est-à-dire dans l'ensemble des normes objectives ou de fonctionnement que le mot acquiert cette valeur spécifique (Marie-Louise Moureau, *Les types de normes*, dans Id. (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Hayen, Mardaga, 1997, p. 218). Au contraire, en français, le mot « cuisse » présente une connotation sexuelle. Le *Grand Robert de la langue française* (2024) atteste en effet un emploi familier du terme « (en parlant d'une femme, de la sexualité) » comme un synonyme des mots « cul, fesse », en donnant les exemples suivants : « *Montrer ses cuisses :* s'exhiber (notamment, sur scène, dans un mauvais spectacle). — *Arriver par les cuisses :* obtenir qqch. (une situation sociale…) en se servant de relations sexuelles. — *Avoir la cuisse légère, accueillante, hospitalière :* avoir facilement des relations sexuelles. ◆ **Loc. (vulg.).** *Ouvrir les cuisses :* accepter un rapport sexuel ; faire l'amour. *Serrer les cuisses :* refuser les rapports sexuels. — *Histoires de cuisse.* ➞ **Cul, fesse.** *Il y a de la cuisse,* des femmes (dans un contexte érotique). » (<www.lerobert.com>).

[35] La stratégie d'atténuation linguistique rentre dans les mécanismes de détournement de la censure qui caractérise le cinéma italien des années 1950. Comme l'écrit Federico Vitella à propos des séquences de « (s)vestizione » (d'un strip-tease amorcé et jamais complet) dans les films de cette époque : « Era il triplice prezzo da pagare (giustificazione, limitazione, de-eroticizzazione) al lavoro delle commissioni di revisione della Direzione generale Spettacolo a monte (controllo della sceneggiatura) e a valle (esame della pellicola montata) della produzione. Perché, a patto di non toccare alcuni tabù conclamati (omosessualità, prostituzione e sprezzo del legame matrimoniale su tutti), la pressante attività di controllo degli anni cinquanta tendeva ad accontentarsi di una cornice di raffreddamento » (Federico Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024, p. 131).

Version originale	Version doublée
« Je vais lui dire qu'on devrait coucher ensemble »	« Le proporrò di diventare mia moglie »
« Je n'y avait jamais pensé avant »	« Ero stanco di essere scapolo »
« Voilà, on est bons amis. Je trouve qu'on devrait coucher ensemble. Pour voir, comme ça »	« Ci siamo simpatici. Perché non proviamo a sposarci ? Per vedere se va »
« […] je lui ai envoyé un pneumatique où je lui disais que j'avais complètement oublié de lui dire qu'on devrait coucher ensemble »	« […] le ho inviato un espresso in cui le dicevo che avevo completamente dimenticato che le proponevo di sposarla »

Comme il est facile de remarquer, la traduction détourne le sens de l'original, car le simple raisonnement logique de Van Doude est transformé en un raisonnement correspondant aux valeurs éthiques et morales de l'Italie du début des années 1960.

Entre les deux séquences éliminées de la chambre d'hôtel, Patricia demande à Michel s'il trouve la jeune fille de l'affiche de Renoir plus jolie qu'elle. Michel ne répond pas vraiment à sa question, mais affirme qu'elle a « un drôle de reflet dans les yeux » et qu'il voudrait recoucher avec elle pour ce reflet. Le doublage italien propose en revanche : « Mi piaci ancora di più a causa di questo riflesso », ce qui est évidemment tout à fait différent par rapport à la version originale. On atténue le contenu des dialogues entre les deux personnages : de cette manière, l'expression vive et directe du désir est amoindrie à travers l'emploi d'une formule (« mi piaci ancora di più ») qui est porteuse d'une valeur affective, mais qui n'implique pas directement la sphère sexuelle.

Lorsqu'ils sont dans la salle de bains, Michel demande à Patricia de se mettre toute nue : profitant du geste de l'acteur qui enlève le jersey de la fille jusqu'au-dessus de l'épaule, la version italienne propose « Perché non ti levi questo ? », déplaçant l'attention vers l'habillement de la femme grâce à la valeur déictique du pronom démonstratif et de l'image.

Quelques plans après, Patricia affirme vouloir habiter Mexico. Michel réplique que les gens sont menteurs et il fait une comparaison avec Stockholm d'où les hommes reviennent en disant : « Les Suédoises sont formidables, je m'en suis envoyé trois par jour ». Cette affirmation est changée en « sono pazze per gli uomini ». Les références à la sexualité sont, encore une fois,

supprimées et remplacées par des énoncés au caractère moins connoté, qui, en tout cas, modifient le sens du texte de départ.

Enfin, dans la séquence 14, Patricia dit à Michel qu'il ne faut pas compter sur elle parce qu'elle a « couché avec beaucoup de garçons ». Dans la version italienne, on préfère utiliser l'expression indirecte « Sono stata con molti ragazzi », plutôt que l'affirmation explicite « ho fatto l'amore/sesso con molti ragazzi », pour minimiser l'impact sur le public d'une fille célibataire qui n'a pas de honte à affirmer avoir eu des rapports sexuels avec beaucoup de garçons.

Du reste, tout au long du film, l'expression « coucher ensemble » n'est presque jamais traduite de manière à respecter le sens du texte de départ, car on la restitue à travers des périphrases ou des locutions visant à éviter de renvoyer à tout moment au discours sur la sexualité des personnages. Le tableau suivant en présente quelques occurrences parmi les plus significatives avec les solutions adoptées par les traducteurs italiens.

Séquence	Version originale	Version doublée en italien
6 : Après avoir dérobé un homme dans les toilettes d'un bar pour offrir le dîner à Patricia, Michel se promène avec elle le long des « Champs ».	(1) Michel : *On couche* ensemble ce soir ?	Poi *stiamo* assieme stasera ?
7 : En rentrant à son hôtel, Patricia trouve Michel allongé dans son lit. C'est le début de la séquence la plus longue du film (24 minutes).	(2) Michel : *T'as couché* avec lui ?	*Hai dormito* con lui ?
	(3) Patricia : […] il m'a dit qu'un jour on coucherait ensemble, mais pas aujourd'hui.	[…] mi ha detto che un giorno *dormiremo* insieme, ma non oggi.
	(4) Michel : Pourquoi tu ne veux pas *recoucher* avec moi ?	Perché non vuoi *tornare* con me?
	(5) Michel : Je voudrais *recoucher* avec toi parce que tu es belle.	Vorrei *dormire di nuovo* con te perché sei bella.
	(6) Michel : A New York, tu *couchais* souvent avec des garçons ?	A New York, *andavi* spesso con i ragazzi?

Dans l'énoncé (1), on utilise un euphémisme pour éviter de parler de relations intimes, car l'expression italienne « stare assieme » n'implique pas nécessairement l'acte sexuel. Dans (2) et (3), on peut remarquer, en italien, le verbe « dormir » qui a la même fonction euphémistique, bien que le renvoi à l'acte sexuel ne soit pas implicite. On rencontre encore le verbe « dormir » en (5) : cependant, en ce contexte, il a une fonction métaphorique et poétique, car il sert à rendre plus lyrique l'énoncé de Michel. Puis, dans (4), on peut relever une forme d'atténuation et détournement sémantique, du moment que la traduction italienne propose « Perché non vuoi tornare con me ? », ce qui produit une sorte de contresens, vu que les protagonistes affirment à plusieurs reprises qu'ils n'ont jamais eu de relation sérieuse. Pareillement, dans l'énoncé (6), la version italienne propose le verbe « andare », dont la valeur sémantique est très ample, si bien que la connotation sexuelle reste plus implicite et fort atténuée.

Enfin, bien des formules sont utilisées pour adoucir la portée vulgaire de l'interjection la plus célèbre de la langue française, « merde » : le tableau suivant montre en effet qu'on ne la traduit jamais à la lettre, en préférant utiliser des locutions interjectives à fonction holophrastique, telles que « Al Diavolo ! », « Che scalogna ! » et « Porca miseria ! », ou une exclamation de surprise, telle que « Accidenti ! » :

Séquence	VO	Doublage / sous titrage
2: Michel voit deux filles qui font l'autostop.	Oh! après tout, *merde*! elles sont trop moches.	*Al diavolo*! Non sono niente di speciale.
2: Il dépasse une voiture alors qu'il ne peut pas le faire. Il voit la police.	*Merde*, la flicaille!	*Accidenti*, la polizia! *N.B.* à remarquer non seulement l'emploi de l'euphémisme, mais aussi la traduction du terme argotique « flicaille » par l'équivalent du registre standard « polizia », alors qu'on aurait pu utiliser un équivalent plus approprié par rapport à la nature diastratique de l'original, comme « sbirro ».

7: Michel s'adresse à Patricia en lui disant qu'elle est plus folle que lui. Il commente ensuite son affirmation.	*Ça me fait chier* !	*Che scalogna*! *N.B.* ce terme détourne du tout le sens de l'original, car on passe de l'expression du dégoût à la constatation d'être victime de la malchance.
7: Michel refuse les cigarettes offertes par Patricia.	Non, *merde*, pas de Chesterfield !	No, *al diavolo*, niente americane!
7: Michel parle au téléphone avec Tolmatchoff.	Oh, *merde* !	*Accidenti*!
10: Michel essaie d'appeler Antonio du garage du receleur.	Ah ! zut, zut, *merde* !	Ah, *porca miseria*!
14: Michel sort du studio de la jeune Suédoise pour alerter Berruti de l'arrivée de la police.	Oh, *merde*…	*Accidenti*
15: Berruti invite Michel à s'échapper.	*Merde* ! Allez, allez viens !	*Diavolo*! Su, vieni! Presto!

Quelques remarques en guise de conclusion

Les formules d'atténuation utilisées et les petites modifications opérées pour éviter de centrer l'attention du spectateur sur la sexualité des personnages, et notamment sur la sexualité d'une femme célibataire, permettent au film de ne subir qu'une censure partielle et de sortir dans les salles en une version adoucie. La traduction atteint donc le but de faire dialoguer, interagir, même si en parties, les deux langues-cultures, en se posant dans l'espace interstitiel où se passe le processus d'adaptation à la langue-culture d'arrivée. Le résultat final est un compromis entre la langue de départ, le sens du film, les exigences de la langue d'arrivée et le contexte d'énonciation et d'utilisation du texte final ; un compromis qui présente cependant quelques failles et points faibles, bien qu'il ait évité de faire tomber ce

film dans l'oubli ou de ne pas le faire connaître au grand public pendant plusieurs années.

À vrai dire, il faut souligner que beaucoup de critiques et de cinéastes essayèrent de s'opposer à l'action de la censure, en accusant les tenants et aboutissant du respect de la morale de ne soulever que de stériles et vaines polémiques et d'empêcher Godard et sa génération d'exprimer des contenus inédits même à travers le renouvellement des formes langagières et des dialogues. D'autres attaquèrent Godard, en lui attribuant l'étiquette d'auteur à la mode, au succès provisoire et éphémère : « La rie volta di *Fino all'ultimo respiro* è poco più di uno sberleffo, un atto di opaca e rinunciataria derisione. […] Prima o poi anche Godard verrà archiviato come un capitolo chiuso, in attesa di nuove scoperte »[36]. Prédiction erronée, puisque Godard a continué à tourner et à signer de grands succès pour une soixantaine d'années, parmi lesquels *Éloge de l'amour* (2001), *Adieu au langage* (2014) et le dernier, *Le Livre d'image* (2018), en essayant toujours d'aller contre les conventions, les canons et les règles, pour un cinéma libre et capable de renouveler sans cesse sa structure et son langage.

Bibliographie

Textes critiques

Aubriant Michel, *À bout de souffle*, « Paris-Presse », 17 mars 1960, p. 5.

Badino Anna, *Femmes, travail et migration dans la décennie de la « ménagérisation » : le cas des grandes migrations internes en Italie dans les années 1960*, « ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie », 34, 2019, <http://journals.openedition.org/ilcea/5698> [cons. le 30/06/2025].

Balbo Laura ; May Marie P., *La condition de femmes. Le cas de l'Italie d'après-guerre*, « Sociologie et sociétés », 6, 1, pp. 127-144.

Bouyxou Jean-Pierre ; Delannoy Pierre, *L'aventure hippie*, Paris, Éditions du Lézard, 1995.

[36] Lorenzo Pellizzari, *La realtà dal buco della serratura*, « Cinema nuovo », 149, gennaio-febbraio 1961, p. 61.

Breuillard Jean, *Écrire comme nul autre / vs. / écrire comme tout autre*, « Modernités Russes », 9, 2009, « Sémantique du style », pp. 3-11.

Dardano Maurizio; Trifone Pietro, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2014.

De Baecque Antoine (éd.), *La Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

De Giusti Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII, 1949/1953*, Venezia, Marsilio, 2003.

Erbosi Flavia ; Barile Alessandro, *Formes de censura a Itàlia a la segona meitat del segle XX*, « Segle XX. Revista catalana d'història », 16, 2023, pp. 116-134, <https://revistes.ub.edu/index.php/segleXX/article/view/42410> [cons. le 30/06/2025].

Fino all'ultimo respiro. À bout de souffle, (s.a.), « Segnalazioni cinematografiche », n° XLVIII/1, année 27, juillet 1960, p. 55.

Foullioux Caroline ; Tejedor De Felipe Didier, *À propos du mode et de l'atténuation*, « Langue française », 142, 2004, pp. 112-126.

Frodon Jean-Michel, *Le cinéma français de la Nouvelle vague à nos jours*, Paris, « Cahiers du cinéma », 2010.

Gambier Yves, *La traduction audiovisuelle. Un genre en expansion*, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », 49-1, 2004, pp. 1-11, <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009015ar/> [cons. le 13/06/2024].

Marie Michel, *Comprendre Godard. Travelling avant sur* À bout de souffle *et* Le Mépris, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2006.

Micciché Lino, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1998.

Moureau Marie-Louise, *Les types de normes*, dans Id. (éd.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Hayen, Mardaga, 1997.

Nannoni Catia, *Les détours traductifs d'*À bout de souffle *de J.-L. Godard entre cinéma et littérature*, in Loredana Trovato (a cura di), *Nouvelle Vague, Nouveaux langages. Un approccio interdisciplinare e interculturale*, Perugia, Guerra Edizioni, 2012, pp. 79-95.

Pellizzari Lorenzo, *La realtà dal buco della serratura*, « Cinema nuovo », 149, gennaio-febbraio 1961, pp. 60-61.

La Politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes (Entretiens avec Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Robert Bresson, Carl Dreyer, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean Renoir, Roberto Rossellini et Orson Welles réalisés par André Bazin, Jacques Becker, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Michel Delahaye, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Fereydoun Hoveyda, Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut), Paris, Éditions Champ libre, 1972.

Ramière Nathalie, *Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan,* A Streetcar Named Desire, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », 49-1, 2004, pp. 102-114.

Saffi Sophie, *Le féminin, forme de politesse, un accord décalé*, « Italies », 3, 1999, « Femmes italiennes » : <https://journals.openedition.org/italies/2598> [cons. le 10/09/2024].

Soh Tatcha Charles, *Doublage cinématographique et audiovisuel. Équivalence de son, équivalence de sens*, « Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal », 54-3, 2009, pp. 503-519.

Vinti Claudio, *Le dialogue dans le cinéma de Jean-Luc Godard*, in Gisella Maiello (a cura di), *Il Dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria,* Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese *(SUSLLF), Salerno/Amalfi 9-11 novembre 2006*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 321-340.

Vitella Federico, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Venezia, Marsilio, 2024.

Sitographie

Le Grand Robert de la langue française, édition abonnés : <www.lerobert.com> [cons. le 13/06/2024].

<www.cnrtl.fr> [cons. le 13/06/2024].

<<https://www.maths-et-tiques.fr/telech/1_Ensembles_nombres.pdf>> [cons. le 13/06/2024].

<https://www.italiataglia.it/tagli_rassegna> [cons. le 10/09/2024].

Le due versioni a confronto - Il Cinema Ritrovato <https://cinefiliaritrovata.it/le-due-versioni-del-disprezzo-di-Godard/> [cons. le 02/09/2025].

Roberta Sapino*

Intersezioni esoteriche tra Torino e Lione. Sviluppo, diffusione e sfruttamento di un immaginario condiviso

Introduzione[1]

Sin dall'antichità, Torino e Lione hanno conosciuto delle linee di sviluppo per molti versi comparabili: l'appartenenza all'Impero Romano, la dominazione sabauda, la trasformazione in poli produttivi di rilievo internazionale e i successivi tentativi di reinventarsi come metropoli all'avanguardia sono solo alcuni momenti salienti di una storia ricca di 'intersezioni'. Le due città condividono inoltre un immaginario 'esoterico'[2] nato da una commistione di elementi fattuali e di narrazioni appassionanti e sedimentatosi nei secoli, secondo il quale Torino e Lione sarebbero addirittura i due poli occidentali di un 'triangolo magico' completato, a est, da Praga.

Oltre a essere oggetto di studi autorevoli e di saggi divulgativi[3], nonché di una pluralità di testi letterari e di opere cinemato-

* Università di Torino.

1 La ricerca si colloca nel progetto PNRR CHANGES – "Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society", Spoke 9 – CREST – "Cultural Resources for Sustainable Tourism".

2 Nel presente saggio, ci serviremo consapevolmente della parola "esoterismo" nella sua accezione estesa, per indicare tutto ciò che è misterioso, inspiegabile o anche semplicemente inquietante, facendo nostra una vaghezza linguistica che l'indotto turistico "a tema" esoterico/macabro/sotterraneo non esita a incoraggiare e a sfruttare a proprio vantaggio.

3 Sono numerosi gli studiosi, giornalisti culturali e appassionati che a vario titolo hanno investigato le radici del mito della "città inquietante". Su Torino si vedano, tra gli altri: Enrico Bassignana, *Guida alla Torino incredibile, magica e misteriosa. Luoghi, fatti, personaggi, tradizioni*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 2010; Massimo Centini, *Spiriti e Medium sotto la Mole. Visioni e scienziati tra 800 e 900*, Torino, Il Punto,

grafiche del presente e del passato che molto hanno contribuito alla sua popolarizzazione anche al di fuori dei confini nazionali[4], tale immaginario si riflette altresì in una variegata produzione di narrativa 'di genere' ascrivibile alla macro-categoria del romanzo d'indagine. Anche sulla scia dell'entusiasmo – e dell'indotto economico – cristallizzatosi intorno ai fenomeni letterari firmati da Dan Brown e ai loro altrettanto fortunati adattamenti cinematografici, si è assistito infatti in anni recenti a un vero e proprio florilegio di intrighi d'indagine a tema esoterico ambientati sui due versanti delle Alpi, i quali concorrono ad alimentare un interesse per il sovrannaturale in sé tutt'altro che nuovo[5]. Accanto alle produzioni di respiro nazionale o internazionale, il panorama editoriale include inoltre una tipologia testuale in cui convergono due tendenze di rilievo: da un lato, il già menzionato gusto per le vicende variamente riconducibili all'esoterismo; dall'altro, l'interesse crescente di autori, editori e pubblico per una tipologia del romanzo d'indagine che molta critica definisce come 'territorializzata'[6]. Si tratta di romanzi spesso, benché

2010; Mauro Minola (a cura di), *I misteri del Piemonte sotterraneo*, Torino, Il Punto, 2009; Renzo Rossotti, *Torino esoterica. Un itinerario affascinante tra i misteri che nel corso dei secoli hanno reso il capoluogo piemontese una città «magica»*, Roma, Newton & Compton, 2005. Su Lione, rimandiamo a: Bruno Benoît ; Félix Benoît, *Hérésies, diableries et sorcelleries à Lyon et alentours*, Lyon, Éditions des Traboules, 2007; Félix Benoît, *Lyon secret*, Lyon, Éditions des Traboules, 1993; Jean-Michel Duhart, *Le Rhône légendaire et mystérieux de Lyon à la mer*, Pantin, Naturellement, 1998; Jean-Jacques Gabut, *Lyon Magique et Sacré. Histoires et mystères d'une ville*, Lyon, Jacques André Éditeur, 2007; Walid Nazim, *L'énigme des Arêtes de Poisson*, Lyon, Lyon Souterrain, 2011; Roland Thévenet, *Lyon légendaire et imaginaire*, Entremont-le-Vieux, Curandera, 1982.

[4] Basti pensare al film *Profondo rosso*, realizzato da Dario Argento nel 1975, oppure al romanzo di Umberto Eco *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

[5] Tra gli altri: John Banville, *Shroud*, London, Picador, 2002; Diana Bretherick, *City of Devils*, London, Orion, 2013; Diana Bretherick, *The Devil's Daughters*, London, Orion, 2015; Sébastien Cataldo, *Le Linceul. Apocalypsis*, La Guiche, Inceitis, 2015; Carine Marret, *Dans l'ombre du Saint-Suaire. Une enquête du commissaire Jean Levigan*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015; Julia Navarro, *La hermandad de la Sábana Santa*, Barcelona, Debolsillo, 2005. Per una discussione critica della produzione narrativa sulla città di Torino ispirata a Dan Brown, rimandiamo a: Cristina Trinchero, *Il "codice Torino": migrazioni di un modello narrativo e trasformazioni dell'immagine della città sulle tracce di Dan Brown*, «Scritture Migranti», 15, 2021, pp. 1-18.

[6] Si vedano, tra gli altri: Claire Jaquier, *Par-delà le régionalisme. Roman contemporain et partage des lieux*, Neuchâtel, Éditions Alphil, 2019, e Natasha Levet,

non esclusivamente, attribuibili a case editrici indipendenti le cui attività si sviluppano in relazione stretta con i luoghi in cui sono radicate, nei quali la critica sociale cede volentieri il passo a istanze meno conflittuali legate alla rappresentazione minuziosa dei territori narrati e alla valorizzazione delle loro specificità geografiche, artistiche e culturali.

Il presente saggio si concentrerà su quest'ultima tipologia di narrazioni. Nel rilevare le principali modalità secondo le quali l'immaginario esoterico è integrato, riattualizzato e comunicato nella narrativa d'indagine ambientata a Torino e a Lione, si osserverà come la produzione editoriale rifletta e accompagni i processi di *branding* urbano riscontrabili sui due versanti delle Alpi.

La città e le pagine: intersezioni narrative

> Qui a Torino si riesce a scrivere perché il passato e il futuro hanno più evidenza del presente, le linee di forza del passato e la tensione verso il futuro danno concretezza e senso alle discrete, ordinate immagini dell'oggi. Torino è una città che invita al vigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia[7].

> Cette ville [Lyon] conduit à l'absence. Seul importe d'elle ce qu'on devine par le manque et qu'on rejoint au plus profond de soi, ignorant si on le découvre ou l'invente. […] Les ruelles imprévues, les fouillis des jardins, les ruines éparses, les mouvants passages éveillent la soif d'un terme qui se refuse. Ville du désir inassouvi, qui ne consomme aucune de ses folies, où le dédale bute contre l'austère rigueur des quais[8].

I passi citati, testimonianze di due autori – Italo Calvino e Bernard Simeone – la cui attività intellettuale si è in larga misura sviluppata "nell'intersezione" tra l'Italia e la Francia, restituiscono percezioni sorprendentemente analoghe dei due grandi poli urbani raccordati dalle Alpi occidentali. Immagini associate alla quiete preparano al disvelamento di un'altra sfaccettatura,

Le roman noir. Une histoire française, Paris, Presses Universitaires de France, 2024.

[7] Italo Calvino, *Lo scrittore e la città*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mar Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. II, p. 2709.

[8] Bernard Simeone, *Passages vers le centre*, «Grandes Largeurs», *Lyon et ses écrivains*, printemps-été 1982, p. 18.

celata eppure sempre presente, dell'identità cittadina, che entrambi gli autori colgono attraverso la parola "follia": emerge allora il ritratto di due città ambigue, i cui tratti affini sono riconducibili all'idea di intersezione tra concetti e valori semioticamente opposti[9].

Chiaramente, le parole di Calvino e Simeone qui riportate – così come quelle delle numerose voci autoriali che nei secoli hanno registrato le atmosfere "inquietanti" di Torino e Lione[10] – sono riconducibili a un'attività letteraria condotta sì in stretta relazione con i luoghi di vita o di viaggio, ma priva di una programmatica funzione 'transitiva'[11] rispetto questi ultimi. Di segno diverso appare invece quella produzione editoriale che la critica francese definisce come scrittura 'territorializzata' o, con una qualificazione meno lusinghiera, narrazione *d'office du tourisme*: vale a dire, l'ampio ventaglio dei romanzi e racconti – spesso di genere poliziesco – reperibili nelle librerie, sulle bancarelle e persino nelle edicole, concepiti con la finalità di far conoscere o riscoprire le aree geografiche in cui le azioni sono ambientate e, quindi, pensati per un pubblico interessato agli spazi descritti più che all'approfondimento socio-politico o alla raffinatezza formale[12]. Non è sempre facile – né interessante – tracciare con precisione il confine che distingue tali produzioni

[9] Si veda a questo proposito, tra gli altri: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

[10] Per una rassegna in area lionese, rimandiamo a: Anne Buttin ; Nelly Gabriel, *Dans les pas des écrivains en Rhône-Alpes*, Grenoble, Glénat, 2008; Gilbert Gardes, *Le voyage de Lyon*, Lyon, Horvath, 1993. Su Torino, si veda: Cristina Trinchero, *Una "tenebrosa vicenda": l'*affaire *Torino, ovvero elaborazioni e rielaborazioni letterarie di un'immagine della città*, in Antonella Amatuzzi; Esterino Adami; Laura Ramello; Cristina Trinchero (a cura di), *Ad Inferos. I mondi del sotterraneo per la rivalutazione culturale del territorio*, Arenzano, VirtuosaMente, 2021, pp. 59-75.

[11] Sulla transitività come modalità relazionale tra la scrittura letteraria e la società, si veda: Dominique Viart; Dominique Rabaté; Philippe Baudorre, *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

[12] L'espressione, coniata nella forma *polar d'office du tourisme* specificamente in relazione alle declinazioni territoriali del romanzo poliziesco, è di Aurélien Masson, ex direttore della collana *Série Noire* presso le edizioni Gallimard, che lo utilizzò nel n. 22 della rivista «L'Indic. Noir Magazine», nel 2015. Lo ricorda Alice Jacquelin nel suo denso studio, al quale rimandiamo per una più ampia discussione del termine: *Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges*, «Belphégor», 20-1, 2022, pp. 1-15, https://journals. openedition. org/ belphegor/ 4635#ftn15 [cons. il 06/07/2024].

da quelle che, pur non essendo nate con un preciso scopo di comunicazione territoriale, contribuiscono comunque a comporre l'identità narrativa di un luogo. E nemmeno sarebbe corretto sostenere che tutti i romanzi prodotti con l'intento di raccontare, ed eventualmente di valorizzare, un certo luogo siano ascrivibili a delle progettualità di tipo turistico vere e proprie: ciò che è rilevante è che, nell'adottare forme e linguaggi molto vicini a quelli delle guide turistiche o dello *storytelling* urbano di tipo istituzionale, e privilegiando l'illustrazione – quando non la celebrazione – delle specificità locali rispetto alla riflessione sulle complessità dei contesti sociali di riferimento, questi testi invitano di fatto il lettore ad ammirare lo spazio urbano con sguardo sì incuriosito, ma non troppo critico o profondo.

Non sono rari i casi in cui le finalità sottese alla scrittura traspaiono sin dai paratesti: un'introduzione può rivelare la partecipazione degli autori a un preciso progetto di *branding* urbano, oppure una mappa del territorio di riferimento, collocata in esergo al testo, può accompagnare idealmente il lettore che intenda scoprire, o riscoprire, un luogo in prima persona[13]. Spesso, inoltre, un toponimo collocato nel titolo àncora la narrazione in un luogo ben preciso, mentre l'immagine stampata sulla copertina assolve alla funzione di illustrare uno scorcio della località in questione.

Consultando i cataloghi degli editori locali e nazionali, non è difficile notare come intorno alla città di Torino si sia sviluppata una florida produzione narrativa poliziesca riconducibile alla ti-

[13] In area italiana, un esempio significativo è rappresentato dalla collana *I luoghi del delitto*, inaugurata nel 2005 presso Robin Edizioni. Fino al 2023, la collana era presentata sul sito internet della casa editrice non nella forma di una lista di titoli, ma come una serie di carte geografiche, ciascuna associata a un toponimo e ai nomi degli autori i cui romanzi si svolgono nel territorio rappresentato dalla cartina stessa. Oggi la collana è tuttora attiva, ma nel rifacimento del sito dell'editore questa visualizzazione "per mappe" anziché "per titoli" è andata perduta. Sul fronte francese, segnaliamo la serie delle indagini del Commissaire Séverac, firmata da Jacques Morize per le edizioni André Odemard: dieci volumi pubblicati in poco più di un decennio, ciascuno dedicato a un diverso quartiere lionese e arricchito da una mappa della città che colloca visivamente tutti i testi agli *arrondissements* in cui sono ambientati.

pologia *d'office du tourisme*, nella quale il volto 'esoterico' della città è riattualizzato in vicende ambientate nella contemporaneità oppure in un passato molto recente. Si tratta di una proposta tanto ampia quanto multiforme, nel cui insieme coesistono testi di una certa complessità, che visibilmente aspirano ad assolvere a quella funzione di interpretazione critica della società che è propria della paraletteratura nelle sue forme più compiute[14], e un vasto ventaglio di produzioni 'di maniera', nelle quali «si cospargono elementi di colore locale, e tra un "boja fauss" che popola i migliori stereotipi torinesi infilato in una conversazione, un appuntamento in piazza Statuto alla porta degli inferi o al cospetto della Gran Madre, in cerca del Sacro Graal, ecco l'ennesimo "eccezionale giallo ambientato a Torino", come reclamizzano le sovraccoperte»[15].

A fronte dell'abbondanza riscontrabile in area torinese, può stupire rimarcare come la narrativa d'indagine ambientata a Lione tenda a delineare un paesaggio urbano al quale l'immaginario magico-esoterico partecipa in misura nettamente minore. Certo questo non significa che la Lione misteriosa sia assente dal mercato editoriale: al contrario, essa rappresenta una fonte importante di immagini e di intrighi per una produzione piuttosto variegata, che arriva a comprendere anche il fumetto[16]. Tuttavia, il panorama lionese sembra distinguersi dal corrispettivo torinese in virtù di almeno tre macro-tendenze, sulle quali ci si soffermerà nella sezione seguente.

14 Si veda Valerio Evangelisti, *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura*, Città di Castello, Odoya, 2022.

15 Cristina Trinchero, *Una "tenebrosa vicenda": l'*affaire *Torino, ovvero elaborazioni e rielaborazioni letterarie di un'immagine della città*, in Antonella Amatuzzi; Esterino Adami; Laura Ramello; Cristina Trinchero (a cura di), *Ad Inferos. I mondi del sotterraneo per la rivalutazione culturale del territorio*, Arenzano, VirtuosaMente, 2021, pp. 61-62.

16 Menzioniamo, ad esempio, i volumi di Joëlle Savey e Cyrille Ternon: *La conjuration des Vengeurs. La vallée*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2011; e Id., *La conjuration des Vengeurs. Les nobles voyageurs*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2012.

Raccontare la città inquietante, tra intersezioni e divergenze

Osservando comparativamente le modalità con cui l'identità "esoterica" delle città è comunicata narrativamente sui due versanti delle Alpi, la prima divergenza che è possibile riscontrare è di tipo cronologico. A differenza di quanto si è visto riguardo alla città italiana, l'identità inquietante di Lione tende infatti a essere tematizzata in romanzi la cui azione si svolge interamente nel passato, e spesso in un tempo molto lontano. Ne sono esempi gli eruditi *Le soleil sous la soie* e *La part de l'aube* di Éric Marchal[17], collocati nel Settecento, e sono ambientati nel medioevo i romanzi che compongono il trittico *La geste de Lyon*[18] di Nicolas Le Breton[19] (quest'ultimo, peraltro, *guide conférencier* attivo sul territorio per visite tematiche sull'occultismo e i misteri della città). Se il volto oscuro di Torino è spesso riattualizzato in narrazioni ambientate nel presente, la sua comunicazione in area lionese sembra per lo più relegarlo a tempi e società appartenenti al passato.

La seconda linea di divergenza risiede nella minore incidenza in contesto lionese di quegli elementi paratestuali più strettamente riconducibili alle declinazioni *d'office du tourisme* del romanzo d'indagine. Ad esempio, molti romanzi – tra cui quelli di Marchal e di Le Breton appena menzionati – si aprono con delle mappe che ritraggono la città così com'era nel tempo remoto in cui è ambientata la diegesi: una scelta interessante, ma che sembra legittimo ascrivere a una ricerca di continuità con gli stilemi di molta produzione poliziesca, nonché a una certa volontà informativa di tipo storico-urbanistico, più che all'intenzione di incentivare un eventuale lettore-viaggiatore a scoprire, o a riscoprire, la città servendosi del testo come di una guida *sui generis*.

I titoli, inoltre, raramente contengono toponimi precisi, e altrettanto sporadicamente le immagini poste in copertina assol-

17 Éric Marchal, *Le soleil sous la soie*, Paris, Anne Carrière, 2011; Id., *La part de l'aube*, Paris, Anne Carrière, 2013.

18 Nicolas Le Breton, *La geste de Lyon*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2013. Presso lo stesso editore, i romanzi sono stati pubblicati separatamente con i titoli *Le Maître des Gargouilles* (2008), *Le Seigneur des Corbeaux* (2009) e *Le Prince des Ours* (2010).

19 Si veda il sito internet dell'autore: <https://histoiresdecalees.com/>.

vono a una funzione illustrativa della città. Si pensi ad esempio al pluripremiato *Camino 999* di Catherine Fradier[20], una vicenda che chiama in causa l'Opus Dei, e che nella prima edizione riporta in copertina una veduta urbana notturna – peraltro in buona parte coperta da una fascetta gialla su cui sono enumerati i premi attribuiti al testo – nella quale la città di Lione è difficilmente distinguibile, per poi perdere qualsiasi legame referenziale con il luogo – almeno a livello di paratesto – nell'edizione tascabile, sulla cui copertina campeggia soltanto una mano che spunta da un generico fogliame. Tra i testi che danno prova di indirizzi editoriali almeno parzialmente diversi va menzionato il thriller *Une arête dans la gorge* di Christophe Royer[21], dove le teorie sull'origine di un luogo altamente simbolico come le *arêtes de poisson* –il reticolo di gallerie cieche che è davvero presente nel sottosuolo cittadino – sono riattualizzate nel tempo presente. In copertina, la rappresentazione geometrizzante di una scala a chiocciola rimanda a una specificità architettonica emblematica della città; tuttavia, l'immagine ritrae un elemento urbano che non è quello evocato dal titolo, rispetto al quale svolge quindi una funzione solo parzialmente illustrativa.

Diversamente, abbondano le pubblicazioni su Torino per le quali tutti gli elementi testuali e grafici del paratesto convergono nell'evocare sensazioni di pericolo e presenze soprannaturali e ad associarle ad angoli, quartieri o monumenti realmente presenti nel tessuto urbano e facilmente identificabili. Oltre a essere raffigurati nelle immagini in copertina, dove non di rado si stagliano nel buio della notte oppure spuntano dalle nebbie, questi luoghi sono altresì nominati esplicitamente nei titoli, i quali concorrono a comporre la promessa di una relazione mimetica tra la realtà extradiegetica e la sua restituzione narrativa. Ecco allora moltiplicarsi i titoli e sottotitoli 'a tema', come *Il diavolo ha scelto Torino*, *La porta dell'inferno*, o ancora *Torino. Il guardiano dei Cavalieri: un noir esoterico degli anni '60*[22].

[20] Catherine Fradier, *Camino 999*, Paris, Après la lune, 2007; EAD, *Camino 999*, Paris, Pocket, 2009.

[21] Christophe Royer, *Une arête dans la gorge*, Peymeinade, Taunada, 2021.

[22] Ivano Barbiero, *Torino. Il guardiano dei Cavalieri: un noir esoterico degli anni '60*, Genova, Fratelli Frilli, 2018; Stefano Sciacca, *Il diavolo ha scelto Torino*,

Il terzo punto di divergenza riguarda la presenza di riferimenti all'identità oscura delle due città all'interno di quei romanzi d'indagine che – a differenza dei casi evocati finora – non ne fanno un elemento centrale dell'intrigo. Nella narrativa su Torino abbondano infatti le narrazioni in cui, benché l'azione si dipani nella versione più terrena e secolare della realtà, l'immaginario della città inquietante traspare in varie forme: nelle descrizioni sviluppate dalla voce narrante («La nebbia si addice a Torino. […] Il Po diventa lo Stige e la luce dei lampioni si fa lattiginosa come in quei film su Jack lo Squartatore»[23]) o nelle allusioni affidate ai dialoghi tra i personaggi («Torino sorge su un crocevia di linee energetiche attive, così gli spiegava l'autista del taxi mentre percorrevano il breve tragitto per giungere a destinazione»[24]).

In area lionese, le modalità di comunicazione dell'immaginario magico-esoterico appena descritte sembrano invece essere più rare. Un caso rappresentativo di questa tendenza è costituito dalla serie del Commissaire Séverac, firmata da Jacques Morize e a oggi composta da dodici volumi accomunati da un'evidente finalità di valorizzazione del tessuto urbano. Non soltanto il titolo di ciascun romanzo esplicita il nome del quartiere – sempre diverso – in cui è ambientata l'indagine, ma una nota introduttiva – questa, invece, identica in tutti i volumi – presenta brevemente il personaggio di Séverac mettendo in luce una sua passione molto specifica: scoprire «les charmes de Lyon et de sa région». Se la nota introduttiva invita implicitamente il lettore a imitare Séverac e, quindi, ad addentrarsi nelle vie di Lione con sguardo attento, seguendo gli itinerari percorsi dall'investigatore, l'immaginario esoterico della città – di fatto assente nelle narrazioni – non sembra rientrare tra gli elementi considerati meritevoli di scoperta: anche laddove i titoli sembrano rimandare alla sfera del sovrannaturale, come in *Le diable de Montchat*,

Roma, Robin, 2014; Massimo Maria Tucci, *La porta dell'inferno*, Roma, Gruppo Albatros – Il filo, 2022.

23 Alice Basso, *Scrivere è un mestiere pericoloso*, Milano, Garzanti, 2016, p. 127.

24 Mariel Sandrolini, *La mia vendetta avrà il tuo nome*, Torino, Golem, 2016, p. 88.

Les martyres de Monplaisir e *Le fantôme des Terreaux*[25], le parole "diavolo", "màrtiri" e "fantasma" sono intese esclusivamente nel loro senso metaforico, e non rimandano mai direttamente a una dimensione spirituale, esoterica o sovrannaturale.

Sulla base della ricognizione fin qui condotta, il quadro che emerge risulta essere caratterizzato tanto dall'intersezione tra eredità narrative comparabili, quanto dalla divergenza tra le modalità con cui tali eredità sono riattualizzate nel presente. Nella prossima sezione si osserverà il panorama qui delineato alla luce dei differenti contesti in cui esso è declinato sui due versanti delle Alpi, in particolar modo per quanto concerne le sue intersezioni con i processi di *branding* territoriale in atto nelle due città.

Ciò che si mostra e ciò che è celato: intersezioni tra la narrativa e le politiche di branding *urbano*

Secondo un nutrito filone degli studi sociologici, la nostra contemporaneità può essere definita come «l'età del turismo»[26]. Si tratta di un tempo che trova nella mobilità – declinata nella sua forma parossistica di «erranza compulsiva»[27] – la propria cifra identificativa, e nel quale coesistono due tendenze solo apparentemente opposte: da un lato, la diffusione di pratiche turistiche anche nella quotidianità[28]; dall'altro, la ricerca di forme di viaggio 'esperienziali', caratterizzate da una certa eccezionalità – reale o percepita – e dalla promessa di dare accesso al volto

[25] Jacques Morize, *Le diable de Montchat*, Villeurbanne, André Odemard, 2018; Id., *Le fantôme des Terreaux*, Villeurbanne, André Odemard, 2018; Id., *Les martyres de Monplaisir*, Villeurbanne, André Odemard, 2020.

[26] Marco D'Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid 19*, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 5.

[27] Domenico De Masi, *L'età dell'erranza. Il turismo del prossimo decennio*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 39.

[28] Quest'ultimo elemento, rilevato con pregnanza nel saggio di Jean Viard, *Éloge de la mobilité. Essai sur le capital temps libre et la valeur travail*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006, è uno dei pilastri su cui, secondo molti sociologi, prende forma la società "post-turistica". Si veda, tra gli altri: Philippe Bourdeau, *L'après-tourisme revisité*, «Via. Tourism Review», 13, 2018, <https://journals.openedition.org/viatourism/1936> [cons. il 06/07/2024]. Si veda altresì Rodolphe Christin, *Turismo di massa e usura del mondo*, Milano, Elèuthera, 2019, p. 51.

ritenuto 'autentico' della destinazione[29]. Adottando un punto di vista nettamente diverso, altri studiosi considerano il nostro tempo come quello della «società dell'indagine»: la definizione è di Alessandro Perissinotto, che nel suo saggio del 2008 ascrive il successo delle narrazioni d'indagine alla capacità di queste ultime di rispondere alle esigenze più profonde di una società priva di riferimenti solidi, desiderosa di scoprire la 'verità' in un mondo sempre più complesso[30]. A un livello macroscopico, intraprendere un viaggio e fruire di una narrazione fondata sull'indagine sarebbero allora modalità molto diverse per rispondere – almeno in parte – a quelle necessità conoscitive ed esperienziali che sono costitutive della società contemporanea occidentale e che si traducono nell'aspirazione diffusa a raggiungere il lato più 'vero' e 'autentico' della realtà.

È forse nell'intersezione tra le due linee di tendenza appena menzionate che possono essere cercate le ragioni della rinnovata popolarità di cui gode il turismo letterario in generale[31] e, più in particolare, le sue declinazioni alimentate da narrazioni di genere poliziesco[32]. Poiché, costitutivamente, il romanzo di indagine invita a ricercare una verità nascosta sotto la superficie di ciò che è immediatamente percettibile, i processi che esso innesca e i desideri che soddisfa – a un livello sia individuale, sia collettivo – appaiono analoghi a quelli sottesi all'esperienza turistica descritta da Dean MacCannell[33] tramite la celebre metafora dello

[29] Si veda, a questo proposito: Monica Gilli, *Autenticità e interpretazione nell'esperienza turistica*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

[30] Alessandro Perissinotto, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani 2008, p. 8.

[31] Una popolarità che si rileva sia nell'offerta turistica messa in campo dalle varie figure professionali, sia nella domanda e nelle pratiche quotidiane dei viaggiatori, sia, infine, nell'ambito universitario, che dedica al turismo letterario un ampio ventaglio di studi e progetti di ricerca. Per una panoramica internazionale, si veda: Adina Saniuta; Alexandra Zbuchea; Bogdan Hrib, *Bibliometric Analysis of the Research on Literary Tourism*, «Strategica», conference paper, 2022, pp. 526-542, <https://www.researchgate.net/publication/371985674_Bibliometric_Analysis_of_the_Research_on_Literary_Tourism> [cons. il 06/07/2024].

[32] Si veda a questo proposito: Stijn Reijnders e Nicky van Es, *Unravelling imaginative heritage. Understanding a city through its crime fiction*, «Tourism & Heritage Journal», 4, 2022, pp. 92-110, <https://revistes.ub.edu/index. php/tourismheritage/article/download/39815/39028/111705> [cons. il 06/07/2024].

[33] Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New

spazio teatrale. Se, come insegna MacCannell, il luogo turistico può essere assimilato a un palcoscenico teatrale, la volontà del viaggiatore bramoso di un'esperienza 'autentica' è quella di raggiungere la *back region* collocata dietro le quinte: come dettaglia Asterio Savelli, «la condizione di intimità, propria del retroscena, consente l'accesso – questa è l'ipotesi – alla verità»[34].

Quando la forma narrativa 'd'indagine' è utilizzata per comunicare immaginari di tipo magico-esoterico in relazione a un luogo esistente nella realtà, come lo sono Torino e Lione, essa può allora incentivare modalità di fruizione turistica dello spazio urbano che proprio nella cifra sovrannaturale della città identificano la *back region* più autentica. Nei testi menzionati nel presente studio il sostrato misterioso e inquietante della città è infatti insignito di due proprietà di primaria importanza e tra loro strettamente interconnesse: la segretezza (in virtù del funzionamento della struttura narrativa del racconto d'indagine, e indipendentemente dal fatto che i vari romanzi tendano a soffermarsi su una rosa relativamente ridotta di 'misteri' urbani, con la conseguente e inevitabile riduzione del senso di scoperta da parte del lettore appassionato) e la verità (poiché nell'universo della narrazione anche i fatti più incredibili sono presentati come veri, o quantomeno come verosimili). Se i testi suggeriscono che nella *back region* della realtà si nascondano le forze misteriose capaci di orientare i fatti terreni 'visibili', muoversi nella città alla ricerca delle tracce del suo volto oscuro può allora corrispondere, nella percezione del lettore-viaggiatore ideale, ad andare alla scoperta della Torino o della Lione più 'autentica' poiché più segreta.

Questa possibilità non sembra dispiacere a Torino, dove si osserva un vero e proprio florilegio di tour su tematiche variamente connesse al temibile e all'occulto, a fronte di una ben più limitata proposta nella città francese[35]. Analogamente, è inte-

York, Schocken Books, 1976.

[34] Asterio Savelli, *Sociologia del turismo*, Milano, Hoepli, 2012, p. 236.

[35] Per una mappatura dell'offerta turistica a tema occulto a Torino e a Lione, si veda: Roberta Sapino, *L'immaginario esoterico, volano per un turismo responsabile? Prospettive transfrontaliere tra Torino e Lione*, in Laura Bonato; Francesco Panero; Cristina Trinchero (a cura di), *"Open Tourism" nel territorio alpino*

ressante osservare come gli ultimi decenni siano stati segnati, a Torino, dalla messa a disposizione del pubblico di un certo numero di ambienti fisicamente, oltre che semioticamente, sotterranei, come le gallerie di contromina della Cittadella, visitabili e annesse al Museo Civico Pietro Micca, e il reticolo dei tunnel circostanti[36]. Di converso, Lione non ha al momento ancora attuato, né sembra intenzionata ad attuare nel futuro immediato, quelle iniziative di recupero, conservazione e comunicazione al pubblico che sarebbero necessarie per la valorizzazione di un sito propriamente sotterraneo e dotato di un elevatissimo potenziale immaginifico quali sono le cosiddette *arêtes de poisson*: una vasta rete di gallerie di origine e finalità incerta, ricondotte da alcuni a misteriose presenze templari e rituali inquietanti[37]. Va inoltre menzionata la chiusura progressiva, a partire dagli anni Settanta, di una buona parte del circuito delle *traboules*, ovverosia dei passaggi coperti che consentivano, in passato, di attraversare la città in maniera nascosta, transitando unicamente attraverso i cortili interni dei palazzi. Se questo processo è stato motivato soprattutto adducendo questioni di sicurezza, è chiaro che la sua messa in atto ha comportato un cambiamento importante nell'assetto urbanistico storico della città e nella fruizione individuale – non esclusivamente turistica, ma quotidiana – dello spazio cittadino[38].

In generale, le differenze sia quantitative, sia qualitative che abbiamo rilevato nella comunicazione dell'immaginario 'esoterico' nella narrativa d'indagine di matrice locale possono essere comprese in riferimento al contesto appena illustrato: vale a di-

occidentale. Memorial storica, turismo responsabile e scambi culturali con le regioni transfrontaliere, La Morra, Edizioni dell'Associazione Culturale Antonella Salvatico, 2024, pp. 277-292.

36 Cfr. Silvio Lavalle, *Museo Pietro Micca: importante risorsa da potenziare*, in *CittAgorà. Periodico del Consiglio Comunale di Torino*, 23 febbraio 2018,. Si veda anche la pagina dedicata sul sito del Museo Civico Pietro Micca: <https://www.museopietromicca.it/gallerie-di-contromina/>.

37 Si veda la pagina <https://www.patrimoine-lyon.org/secteur_unesco/croix-rousse/le-bas-des-pentes/le-reseau-des-aretes-de-poisson>, dove sono illustrate sia le ricerche scientifiche operate sul sito, sia le teorie promosse dal già citato Walid Nazim sull'origine templare delle gallerie.

38 Si vedano, a questo proposito, le pagine dedicate alle *traboules* nel volume: Gilbert Vaudey, *Lettre de loin. Comment Lyon s'éloigne*, Lyon, Libel, 2022, pp. 32-35.

re, quello di due città che su scala macroscopica divergono nei criteri di selezione degli elementi adatti a comporre l'immagine 'pubblica' del luogo. Torino, città il cui travagliato processo di *rebranding* è tuttora soggetto a periodiche rinegoziazioni, sembra piuttosto incline ad accogliere, se non addirittura a incentivare, forme di «turismo interstiziale» – inteso come un turismo non pienamente codificato e interessato a «tutto ciò che è enclave: misterioso, oscuro, sotterraneo»[39] – rivolte verso una *back region* ideale, costituita da una pluralità di elementi – sia fisici, sia narrativi – afferenti al regime semiotico del sotterraneo. Al contrario, Lione si è recentemente cesellata una solida identità che trova nella luce (basti fare riferimento alla Fête des Lumières che vi si celebra ogni 8 dicembre), nella tecnologia e nella modernità, oltre che in elementi più tradizionali, come la gastronomia e il vino, le proprie coordinate principali: un quadro rispetto al quale mal si accorda un'eventuale riattualizzazione della vera o presunta identità inquietante della città[40]. Senza ambire a identificare relazioni causali troppo stringenti, ciò che sembra possibile notare è una certa coerenza, o quantomeno un'affinità, tra le linee portanti del *branding* urbano e le tendenze riscontrabili, a un livello certamente più microscopico, nella produzione narrativa che è stata presa in considerazione.

Conclusioni

Come giustamente scrive la specialista di *tourism studies* Anja Saretzki, nell'indagare i processi di costruzione e rinegoziazione del valore, inteso innanzitutto in senso socio-culturale e simbolico, oltre che economico-turistico, di una località occorre considerare gli autori e le autrici di opere narrative come degli *stakeholder* a tutti gli effetti[41]. Questa definizione – che merita peraltro di essere estesa alle case editrici, le quali da un

[39] Asterio Savelli, op. cit., p. 229.

[40] Jean-Michel Deleuil, *Lyon la nuit. Lieux, pratiques et images*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

[41] Anja Saretzki, *Literary Trails, Urban Space and the Actualization Of Heritage*, «AlmaTourism», 4.8, 2013, pp. 61-77, <https://almatourism.unibo.it/article/view/4061> [cons. il 06/07/2024].

lato hanno la possibilità di promuovere delle specifiche forme di percezione territoriale intraprendendo progetti editoriali ben definiti e, talvolta, avviando collaborazioni con altri enti e istituzioni, e dall'altro beneficiano del potere di attrattività della produzione narrativa 'territorializzata' anche nei confronti di un pubblico che altrimenti faticherebbero a intercettare[42] – appare particolarmente calzante per descrivere il complesso sistema di intersezioni che la narrativa d'indagine, nelle sue declinazioni di matrice locale, instaura con le linee di sviluppo urbano perseguite nelle due città di Torino e Lione.

Se da un lato non sembra possibile identificare delle vere e proprie progettualità comuni a più autori o autrici rispetto alle modalità di comunicazione dell'immaginario 'esoterico', d'altro canto le affinità e, soprattutto, le divergenze rilevabili nel panorama editoriale dei due territori dimostrano come la narrativa di indagine, in virtù della sua specifica permeabilità alle dinamiche e alle tensioni dell'attualità in cui si colloca, rappresenti una risorsa di rilevanza primaria per riflettere sui processi socio-culturali, oltre che turistico-produttivi, in corso sui due versanti delle Alpi.

Bibliografia

Textes littéraires

Bretherick Diana, *City of Devils*, London, Orion, 2013.
–, *The Devil's Daughters*, London, Orion, 2015.

Cataldo Sébastien, *Le Linceul. Apocalypsis*, La Guiche, Inceitis, 2015.

Eco Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988.

Fradier Catherine, *Camino 999*, Paris, Après la lune, 2007.
–, *Camino 999*, Paris, Pocket, 2009.

Le Breton Nicolas, *La geste de Lyon*, Lyon, Les Moutons Électriques, 2013.

[42] Si veda Roberta Sapino, *Le "petit Paris" dans le grand monde. Le polar turinois entre création littéraire et promotion du territoire*, in Christelle Colin; Émilie Guyard; Myriam Roche, *Le polar dans la cité: littérature et cinéma*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 291-307.

Marchal Éric, *Le soleil sous la soie*, Paris, Anne Carrière, 2011.
–, *La part de l'aube*, Paris, Anne Carrière, 2013.

Marret Carine *Dans l'ombre du Saint-Suaire. Une enquête du commissaire Jean Levigan*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.

Morize Jacques, *Le diable de Montchat*, Villeurbanne, André Odemard, 2018.
–, *Le fantôme des Terreaux*, Villeurbanne, André Odemard, 2018.
–, *Les martyres de Monplaisir*, Villeurbanne, André Odemard, 2020.

Navarro Julia *La hermandad de la Sábana Santa*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

Nazim Walid, *L'énigme des Arêtes de Poisson*, Lyon, Lyon Souterrain, 2011.

Royer Christophe, *Une arête dans la gorge*, Peymeinade, Taunada, 2021

Sandrolini Mariel, *La mia vendetta avrà il tuo nome*, Torino, Golem, 2016.

Savey Joëlle Ternon Cyrille, *La conjuration des Vengeurs. La vallée*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2011.
–, *La conjuration des Vengeurs. Les nobles voyageurs*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2012.

Tucci Massimo Maria, *La porta dell'inferno*, Roma, Gruppo Albatros – Il filo, 2022.

Travaux critiques

Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

Banville John, *Shroud*, London, Picador, 2002.

Barbiero Ivano, *Torino. Il guardiano dei Cavalieri: un noir esoterico degli anni '60*, Genova, Fratelli Frilli, 2018.

Bassignana Enrico, *Guida alla Torino incredibile, magica e misteriosa. Luoghi, fatti, personaggi, tradizioni*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 2010.

Basso Alice, *Scrivere è un mestiere pericoloso*, Milano, Garzanti, 2016, p. 127.

Benoît Bruno; Benoît Félix, *Hérésies, diableries et sorcelleries à Lyon et alentours*, Lyon, Éditions des Traboules, 2007.

Benoît Félix, *Lyon secret*, Lyon, Éditions des Traboules, 1993.

Bourdeau Philippe, *L'après-tourisme revisité*, «Via. Tourism Review», 13, 2018, <https://journals.openedition.org/viatourism/1936> [cons. il 06/07/2024].

Buttin Anne; Gabriel Nelly, *Dans les pas des écrivains en Rhône-Alpes*, Grenoble, Glénat, 2008.

Calvino Italo, *Lo scrittore e la città*, in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. II.

Centini Massimo, *Spiriti e Medium sotto la Mole. Visioni e scienziati tra 800 e 900*, Torino, Il Punto, 2010.

Christin Rodolphe, *Turismo di massa e usura del mondo*, Milano, elèuthera, 2019.

De Masi Domenico, *L'età dell'erranza. Il turismo del prossimo decennio*, Venezia, Marsilio, 2018.

D'Eramo Marco, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid 19*, Milano, Feltrinelli, 2022.

Deleuil Jean-Michel, *Lyon la nuit. Lieux, pratiques et images*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

Duhart Jean-Michel, *Le Rhône légendaire et mystérieux de Lyon à la mer*, Pantin, Naturellement, 1998.

Evangelisti Valerio, *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura*, Città di Castello, Odoya, 2022.

Gabut Jean-Jacques, *Lyon Magique et Sacré. Histoires et mystères d'une ville*, Lyon, Jacques André Éditeur, 2007.

Gardes Gilbert, *Le voyage de Lyon*, Lyon, Horvath, 1993.

Gilli Monica, *Autenticità e interpretazione nell'esperienza turistica*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

Jacquelin Alice, *Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges*, «Belphégor», 20.1, 2022, pp. 1-15, <https://journals.openedition.org/belphegor/4635> [cons. il 30/06/2025].

Jaquier Claire, *Par-delà le régionalisme. Roman contemporain et partage des lieux*, Neuchâtel, Éditions Alphil, 2019.

Lavalle Silvio, *Museo Pietro Micca: importante risorsa da potenziare*, in *CittAgorà. Periodico del Consiglio Comunale di Torino*, 23 febbraio 2018, <http://www.comune.torino.it/cittagora/primo-piano/museo-pietro-micca-una-risorsa-culturale-e-turistica-da-potenziare.html/> [cons. il 30/06/2025].

Levet Natasha, *Le roman noir. Une histoire française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2024.

MacCannell Dean, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books, 1976.

Minola Mauro (a cura di), *I misteri del Piemonte sotterraneo*, Torino, Il Punto, 2009.

Perissinotto Alessandro, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani 2008.

Reijnders Stijn; van Es Nicky, *Unravelling imaginative heritage. Understanding a city through its crime fiction*, «Tourism & Heritage Journal», 4, 2022, pp. 92-110, <https://revistes.ub.edu/index.php/tourismheritage/article/download/39815/39028/111705> [cons. il 06/07/2024].

Rossotti Renzo, *Torino esoterica. Un itinerario affascinante tra i misteri che nel corso dei secoli hanno reso il capoluogo piemontese una città «magica»*, Roma, Newton & Compton, 2005.

Saniuta Adina; Zbuchea Alexandra; Hrib Bogdan, *Bibliometric Analysis of the Research on Literary Tourism*, «Strategica», conference paper, 2022, pp. 526-542, <https://www.researchgate.net/publication/371985674_Bibliometric_Analysis_of_the_Research_on_Literary_Tourism> [cons. il 06/07/2024].

Sapino Roberta, *Le "petit Paris" dans le grand monde. Le polar turinois entre création littéraire et promotion du territoire*, in Christelle Colin ; Émilie Guyard; Myriam Roche, *Le polar dans la cité: littérature et cinéma*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 291-307.

–, *L'immaginario esoterico, volano per un turismo responsabile? Prospettive transfrontaliere tra Torino e Lione*, in Laura Bonato; Francesco Panero; Cristina Trinchero (a cura di), *"Open Tourism" nel territorio alpino occidentale. Memoria storica, turismo responsabile e scambi culturali con le regioni transfrontaliere*, La Morra, Edizioni dell'Associazione Culturale Antonella Salvatico, 2024, pp. 277-292.

Saretzki Anja, *Literary Trails, Urban Space and the Actualization Of Heritage*, «AlmaTourism», 4.8, 2013, pp. 61-77, <https://almatourism.unibo.it/article/view/4061> [cons. il 06/07/2024].

Savelli Asterio, *Sociologia del turismo*, Milano, Hoepli, 2012.

Sciacca Stefano, *Il diavolo ha scelto Torino*, Roma, Robin, 2014.

Simeone Bernard, *Passages vers le centre*, «Grandes Largeurs», *Lyon et ses écrivains*, printemps-été 1982, pp. 16-18.

Thévenet Roland, *Lyon légendaire et imaginaire*, Entremont-le-Vieux, Curandera, 1982.

Trinchero Cristina, *Il "codice Torino": migrazioni di un modello narrativo e trasformazioni dell'immagine della città sulle tracce di Dan Brown*, «Scritture Migranti», 15, 2021, pp. 1-18.

–, *Una "tenebrosa vicenda": l'*affaire *Torino, ovvero elaborazioni e rielaborazioni letterarie di un'immagine della città*, in Antonella Amatuzzi; Esterino Adami; Laura Ramello; Cristina Trinchero (a cura di), *Ad Inferos. I mondi del sotterraneo per la rivalutazione culturale del territorio*, Arenzano, VirtuosaMente, 2021, pp. 59-75.

Vadrey Gilbert, *Lettre de loin. Comment Lyon s'éloigne*, Lyon, Libel, 2022.

Viard Jean, *Éloge de la mobilité. Essai sur le capital temps libre et la valeur travail*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006.

Viart Dominique; Rabaté Dominique; Baudorre Philippe, *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Sitographie

<https://histoiresdecalees.com/>.

<http://www.comune.torino.it/cittagora/primo-piano/museo-pietro-micca-una-risorsa-culturale-e-turistica-da-potenziare.html/>.

<https://www.museopietromicca.it/gallerie-di-contromina/>.

III

Droit et diplomatie

Cai Jin*

L'impact de Lorenzo Valla sur la pensée juridique française. À l'intersection de la critique philologique et du droit romain

L'objectif de notre contribution est d'analyser en profondeur l'impact de la pensée juridique de Lorenzo Valla (1407-1457)[1] sur l'évolution de la tradition humaniste, en mettant en lumière son rôle dans la redéfinition de l'étude du droit romain et ses répercussions sur les juristes français de la Renaissance, qui ont adopté une approche plus critique et philologique du droit. Valla est souvent cité comme un pionnier de l'humanisme philologique. Comme le soulignent Bruno Méniel, Xavier Prévost et Luigi-Alberto Sanchi :

> L'humanisme juridique pourrait commencer avec Lorenzo Valla car il ne faisait pas partie des juristes et son approche a provoqué une révolution copernicienne chez ceux-ci : elle les a obligés à ne plus rapporter le système juridique du droit romain aux réalités de leur temps mais à celles de l'Antiquité[2].

Dans son *Epistola contra Bartolum*, Valla critique avec vigueur la méthodologie des juristes médiévaux, qu'il accuse de se reposer excessivement sur l'*argumentum ex auctoritate*. Cette approche, selon lui, réduisait l'interprétation juridique à une ré-

* Université Jean Monnet, Saint Etienne.

1 En ce qui concerne sa biographie, voir, entre autres, Girolamo Mancini, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze, Sansoni, 1891 ; Giovanni Di Napoli, *Lorenzo Valla. Filosofia e religione nell'umanesimo italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971 ; Mario Fois, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1969 ; Remigio Sabbadini, *Cronologia della vita del Panormita e del Valla*, Firenze, Le Monnier, 1891.

2 Cf. Xavier Prévost et Luigi-Alberto Sanchi, *L'Humanisme juridique. Aspects d'un phénomène intellectuel européen*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 9.

pétition mécanique des gloses des commentateurs, au détriment d'une compréhension authentique des textes antiques. À la place, Valla prône une analyse fondée sur une étude philologique et historique directe des sources du droit romain. Une étude approfondie de l'histoire culturelle du Quattrocento, menée par des historiens du droit italiens tels que Paolo Prodi, Marco Cavina, Manlio Bellomo et Aldo Schiavone, révèle le conflit prolongé entre les juristes – attachés à la tradition scolastique du droit romain – et les humanistes, porteurs d'une réforme philologique et culturelle du savoir. À la Renaissance, les juristes médiévaux, liés aux méthodes traditionnelles, se heurtèrent aux humanistes, qui défendaient une redécouverte du droit romain à travers une approche philologique. Lorenzo Valla incarne cette critique des méthodes médiévales, plaidant pour l'importance des textes antiques dans la compréhension du droit. Cette opposition donna lieu à une période de transition complexe, marquée par des tensions, où les interprétations abstraites des glossateurs ne suffisaient plus à saisir les nouveaux enjeux. Ce contexte favorisa un renouveau intellectuel fondé sur l'étude directe des sources.

En revanche, les recherches ciblées sur des aspects particuliers ou des individus ont permis de dégager des perspectives plus enrichissantes, offrant des données fiables et concrètes qui ont contribué à l'élaboration de cartographies précises des territoires explorés par l'historiographie. Dans ce cadre, les relations entre humanistes et juristes apparaissent marquées par des conflits, polémiques et malentendus persistants. Grâce à leur méthode historico-philologique, les humanistes ont progressivement remis en question l'ordre établi des universités médiévales.

Les innovations introduites par les humanistes dans divers domaines ont fréquemment rencontré une réaction hostile de larges segments du monde académique[3], notamment en Italie. Ainsi, la production juridique italienne du XVI^e^ siècle reflète ce conservatisme, avec des facultés de droit attachées aux anciens systèmes d'enseignement et peu ouvertes à l'innovation. L'enjeu était alors de restaurer une méthode centrée sur l'analyse rigou-

[3] Voir Salvatore I. Camporeale, *Lorenzo Valla. Umanesimo e Teologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.

reuse des sources du droit romain, fondée sur les *auctoritates* et la *communis opinio doctorum*, notamment les sources constituées par les commentateurs civilistes des XIVe et XVe siècles[4].

Le «philosophisme» de l'école de droit médiéval a parfois conduit à des excès, s'éloignant progressivement du texte original de Justinien. En effet, cette approche considérait que le droit romain ne pouvait être appliqué qu'à travers l'interprétation des commentateurs, notamment par les gloses et les analyses des docteurs du droit. Entre les XIVe et XVe siècles, l'usage de l'argument *ab auctoritate* s'est intensifié, fondant la validité des thèses sur l'autorité des précédents. Si ce principe garantissait une certaine stabilité, il a aussi freiné la remise en question des dogmes, favorisant une forme de paralysie intellectuelle selon l'adage « *Stare decisis et non quieta movere* ».

Cette démarche est commune aux juristes en-deçà et au-delà des Alpes, si bien que l'idée d'une rupture nette entre le *mos italicus* (tradition scolastique italienne) et le *mos gallicus* (tradition humaniste française) a été largement nuancée par des recherches récentes, notamment celles de Diego Quaglioni[5]. Dans ses travaux, Quaglioni souligne que, malgré des différences méthodologiques, les traditions juridiques du *mos italicus* et du *mos gallicus* partagent des points de continuité essentiels. Il remet en question l'opposition rigide entre ces courants, insistant sur leurs échanges intellectuels et leur enrichissement mutuel. Paolo Grossi, lui, propose également une vision plus nuancée des traditions médiévales et de leur continuité avec l'humanisme juridique[6]. Il montre comment le droit médiéval n'était pas simplement dogmatique, mais répondait aussi à des réalités pratiques et à des adaptations[7].

[4] Voir Peter Stein, *Roman Law in European History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

[5] Voir Diego Quaglioni, *Ius commune. Storia e storiografia di un sistema dinamico*, Bologna, Il Mulino, 2005.

[6] Sur les continuités entre les traditions médiévales et humanistes, voir Paolo Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, VII rist. 2024, pp. 127-265. Grossi illustre comment les méthodes du « mos italicus », bien qu'ancrées dans la tradition scolastique, incluaient des aspects pragmatiques souvent négligés par les historiographies simplificatrices.

[7] Voir Paolo Grossi, *L'ordine giuridico medievale*, cit.

Au XVI^e siècle, le *mos italicus* reposait sur une interprétation juridique traditionnelle fondée sur les gloses et commentaires des glossateurs et des postglossateurs, souvent perçue comme rigide. Toutefois, les textes du droit romain, enrichis des *iura propria* (droits particuliers) et des législations locales, conservaient une grande utilité pratique, tant dans l'enseignement que dans la résolution des cas concrets par la casuistique judiciaire. Dans ce contexte, la méthode philologique humaniste, défendue par Lorenzo Valla et prolongée par des figures comme Guillaume Budé et Andrea Alciato, apparaissait comme une alternative innovante.

Contrairement à l'approche scolastique, la méthode humaniste reposait sur une lecture directe et critique des textes anciens, visant à dépasser les limites médiévales tout en intégrant leurs apports pratiques. Les recherches de Dario Mantovani et Andrea Errera révèlent que cette évolution ne fut pas une rupture nette, mais un processus d'échange entre traditions. Mantovani souligne l'impact de Valla sur l'interprétation critique du droit romain[8], tandis qu'Errera montre que les logiques platonicienne et aristotélicienne médiévales ont parfois servi de base à l'élaboration des nouvelles approches philologiques[9], contribuant à une transformation progressive de la pensée juridique à la Renaissance.

Dès 1435, Lorenzo Valla s'oppose vivement au système juridique, particulièrement aux juristes bartolistes qui privilégiaient leur science au détriment du savoir antique valorisé par les humanistes. Lors d'un débat à Pavie en 1433, Valla critique sévèrement Bartolo da Sassoferrato[10] et son traité *De insigniis et ar-*

[8] Sur l'influence de Lorenzo Valla dans la transition entre *mos italicus* et *mos gallicus*, voir Dario Mantovani, *L'elogio dei giuristi romani nel proemio al III libro delle "Elegantiae" de Lorenzo Valla*, dans *Studi per Giovanni Nicosia*, Milano, Giuffrè, 2007, vol. V, pp. 143-208. Mantovani analyse en particulier comment l'humanisme philologique a contribué à renouveler l'approche du droit romain.

[9] Sur les fondements logiques de la méthode médiévale et leurs liens avec l'humanisme juridique, voir Andrea Errera, *Il concetto di scientia iuris dal XII al XIV secolo*, Milano, Giuffrè, 2003. Errera explore le rôle central de la logique dans les écoles juridiques médiévales et son influence sur les méthodologies postérieures.

[10] Giovanni Rossi, «Valla e il diritto. L'*Epistola contra Bartolum* e le *Elegantiae*. Percorsi di ricerca e proposte interpretative», in *Pubblicare il Valla*, a cura di Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 507-599.

mis, le jugeant inférieur à l'œuvre de Cicéron. Dans son *Epistola contra Bartolum*, rédigée en une nuit, Valla attaque violemment la logique de Bartolo, ridiculise son latin et l'accuse d'ignorance prétentieuse. Cette polémique suscite la colère des juristes – Valla doit fuir Pavie pour échapper aux représailles – illustrant la fracture entre humanistes et juristes. Si ces derniers semblent hostiles à toute réforme, leur fidélité au droit repose sur un système complexe, forgé à partir du droit romain mais aussi des évolutions médiévales adaptées aux réalités historiques. Les humanistes, de leur côté, prônent un retour pur aux sources, parfois sans égard pour les contextes pratiques. Le conflit oppose ainsi moins la tradition à la nouveauté que deux visions irréconciliables du lien entre texte, autorité et histoire.

La position de Valla se concentre sur la question de la langue et de la formalisation logique des raisonnements juridiques, sans remettre en question le contenu des institutions juridiques. La préface du livre I revêt, à cet égard, une importance particulière sous cet angle. Elle glorifie le latin comme une langue universelle, favorable à la promotion d'une émancipation vis-à-vis de la culture précédente, ce qui implique également une libération qui s'accompagne d'une sortie symbolique de la barbarie. Dans un passage significatif, Valla écrit :

> […] constat […] nullos tamen ita linguam suam ampliasse ut nostri fecerunt, qui […] brevi spatio linguam romanam, que eadem latina a Latio ubi Roma est dicitur, celebrem et quasi reginam effecerunt et, quod ad ipsas provincias attinet, velut optimam quandam frugem mortalibus ad faciendam sementem praebuerunt […] An vera Ceres quod frumenti, Liber quod vini, Minerva quod olee inventrix putatur, multique alii ob aliquam huiusmodi beneficentiam in deos repositi sunt, linguam latinam nationibus distribuisse minus erit, optimam frugem et vere divinam, nec corporis sed animi cibum ? Haec enim gentes illas, populosque omnes omnibus artibus quae liberales vocantur instituit ; haec optimas leges edocuit ; haec viam eisdem ad omnem sapientiam munivit ; haec denique praestitit ne barbari amplius dici possent[11].

[11] Lorenzo Valla, *Prefazione al terzo libro delle* Eleganze, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 594. Traduction : « il apparaît qu'aucun peuple a tant accru sa propre langue comme les nôtres ont fait, eux qui […] en très peu de temps rendirent la langue romaine, qui est aussi appelée latine à partir du Latium, où Rome est située, célèbre et pour

À travers ce passage, Valla valorise le latin non seulement comme remède à la barbarie linguistique, mais aussi comme symbole de supériorité intellectuelle et de renouveau culturel. Il s'en sert pour marquer la rupture entre humanistes et juristes scolastiques, en le présentant comme le fondement des arts, du droit et de l'accès à la sagesse. Dans ses *Elegantiae*[12], Valla déclare que la connaissance philologique de la langue latine est indispensable à la compréhension et à l'interprétation du droit :

> His autem qui inter manus versantur, nihil est, mea sententia, quod addi adimive posse videatur non tam eloquentiae, quam quidem materia illa non magnopere patitur, quam Latinitatis atque Elegantiae ; sine qua caeca omnis doctrina est, et illiberalis, praesenrtim in iure civili[13].

Valla devient un adversaire majeur de la science juridique médiévale, dénonçant les limites du langage et de la méthode des glossateurs du *Corpus iuris Iustinianeum*. En analysant ses travaux, nous comprenons mieux l'importance de son approche de l'interprétation correcte des sources juridiques et son influence sur le développement du droit et de la pensée juridique, notamment en France.

Bien que l'influence directe de Valla sur les juristes français soit difficile à prouver, il existe des convergences conceptuelles

ainsi dire reine [des autres langues] et, en ce qui concernes les provinces elles-mêmes, ils offrirent aux mortels une récolte précieuse pour en faire de la semence. […] Ou alors dirons-nous que, tandis que Cérès pour avoir inventé le froment, Bacchus le vin, Minerva l'huile, et beaucoup d'autres ont été accueillis parmi les dieux pour des bénéfices similaires, c'est un mérite inférieur que d'avoir distribué aux nations la langue latine, une récolte des plus excellentes et véritablement divines, aliment pour l'âme tout autant que pour le corps ? En effet, elle a instruit ces peuples et toutes les nations dans toutes les disciplines appelées libérales ; elle leur a donné les meilleures lois ; elle leur a tracé la voie vers toute sagesse ; enfin, elle a fait en sorte qu'ils ne soient plus considérés comme des barbares ».

12 Les *Elegantiae linguae latinae*, achevées vers 1440 (mais peut-être Valla y a-t-il travaillé de 1435 à 1444), constituent l'un des témoignages les plus importants de la culture humaniste et une évaluation spécifique de la langue latine, la libérant des formes inappropriées de la tradition médiévale et la ramenant à sa pureté originelle afin qu'elle puisse être reprise et transmise comme un exemple culturel plus avancé.

13 *Ibidem*, p. 613. Traduction : « Quant à ceux qui se consacrent à ces écrits, il me semble que rien ne peut être ajouté ou retiré, non pas tant pour ce qui concerne l'éloquence, bien que ce domaine ne soit pas spécialement favorisé, que pour ce qui concerne la latinité et l'élégance ; sans lesquelles toute connaissance est aveugle et sans raffinement, surtout dans le domaine du droit civil ».

et méthodologiques, comme la reprise de sa méthode critique, visible dans sa réfutation du *Constitutum Constantini*. Cette démarche critique sur les sources historiques trouve des parallèles dans l'approche des juristes français[14], lorsqu'ils cherchent à garantir l'exactitude de l'interprétation des documents juridiques.

L'étude de la pensée juridique humaniste en France, durant la Renaissance (XV^e^-XVI^e^ siècles), fait ressortir une période de redéfinition des bases du droit, marquée par un retour aux textes classiques et une volonté de réformer les systèmes juridiques hérités du Moyen Âge caractérisait, par une quête constante de savoirs, un retour intensif aux textes classiques[15]. Les érudits produisaient une littérature juridique riche, composée de traités théoriques, de plaidoyers, de commentaires sur les textes anciens et de manuels didactiques présentant les principes du droit de manière synthétique et accessible. La maîtrise des langues anciennes, notamment le grec, devenait indispensable pour approfondir les fondements intellectuels du droit antique. Parallèlement, l'émergence des langues vernaculaires facilitait l'accès au savoir juridique pour un public plus large, tout en reflétant les profondes mutations sociales et culturelles de l'époque.

Le *corpus* juridique traditionnel conservait sa place centrale, mais les partisans de l'humanisme juridique élargissaient leurs horizons en revisitant les sources anciennes tout en explorant des champs jusque-là moins étudiés, comme les coutumes locales et les législations nouvelles. Guillaume Budé (1468-1540)[16]

[14] Cf. Nauta Lodi, *In Defense of Common Sense. Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, 2009 ; Lorenzo Valla, *On the Donation of Constantine*, traduit et édité par Glen Warren Bowersock, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

[15] Voir Michèle Ducos, *Juristes, Prosateurs latins en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.

[16] Pour une exploration approfondie de la vie et des contributions de Guillaume Budé, on renvoie à l'ouvrage *Guillaume Budé, philosophe de la culture*, rédigé par Marie-Madeleine De La Garanderie. Cette édition posthume, préparée avec soin par Luigi Alberto Sanchi et publiée aux Classiques Garnier en 2010, offre une étude complète de Budé, couvrant sa biographie ainsi que son héritage intellectuel. Les pages 255 à 268 présentent une analyse détaillée de ses idées, de son influence et de son importance dans le contexte culturel de son époque. Guillaume Budé, né en 1468, a étudié le droit à la Faculté d'Orléans avant de se tourner vers l'érudition humaniste vers 1491. Sous la tutelle de Jacques Lefèvre d'Étaples, il a développé un intérêt pour les classiques grecs et acquis une maîtrise exceptionnelle du grec. Ses

a joué un rôle clé dans la réorganisation du droit, en poursuivant l'approche critique de Lorenzo Valla et Andrea Alciato, notamment dans son étude du *Digeste*. Plutôt que de considérer ce texte comme une autorité figée, Budé le percevait comme un reflet de l'Antiquité, nécessitant une interprétation éclairée. Il en a corrigé certaines corruptions textuelles en analysant rigoureusement la langue latine, soulignant ses contradictions internes. Par exemple, concernant le *dominium* (droit de propriété), il a relevé des contradictions sur sa nature absolue ou soumise à des restrictions. Il a aussi mis en évidence des erreurs dans l'interprétation des lois des Douze Tables, notamment sur les obligations contractuelles, et proposé un retour à une lecture plus fidèle aux usages antiques ; Budé a critiqué l'usage erroné des termes *iustitia* (justice) et *aequitas* (équité), soulignant leur distinction conceptuelle. Il a également identifié des ambiguïtés dans la *stipulatio* (contrat formel en droit romain), résultant de divergences textuelles et d'interpolations. Enfin, Guillaume Budé remet en question l'authenticité de certaines citations des lois Cornéliennes – notamment dans le *Digeste* –, dont il soupçonne qu'elles ont été modifiées ou altérées par des juristes postérieurs, tels que les glossateurs et les postglossateurs, pour appuyer des théories juridiques développées au Moyen Âge. Ces théories visaient à systématiser le droit romain selon des catégories logiques rigides et à lui conférer un statut de norme universelle, souvent au prix d'une lecture anachronique ou dogmatique des textes. Budé, dans ses *Annotationum in Pandectas libri XXIV* (1508), dénonce ce type d'interprétation scolastique et insiste, selon une méthode philologique humaniste, sur la nécessité de revenir au sens originel des mots et à l'intention réelle du législateur antique. En analysant les incohérences et les interpolations du *Digeste*, Budé ne se contente pas de critiquer les

vastes connaissances l'ont préparé à la publication des *Annotations aux Pandectes* en 1508, qui ont marqué son entrée sur la scène intellectuelle publique. Voir également Dario Mantovani, *L'éloge des juristes romains*, sous la direction de Xavier Prévost et Luigi-Alberto Sanchi, in *L'Humanisme juridique. Aspects d'un phénomène intellectuel européen*, cit., p. 9. Sur la méthode de Budé, voir notamment Vincenzo Piano Mortari, *Studia humanitatis e scientia iuris in Guglielmo Budeo*, « Studia Gratiana », 1967, vol. XIV, pp. 437-458.

juristes médiévaux : il propose une méthode novatrice, fondée sur la philologie et l'analyse stylistique, pour retrouver l'esprit authentique du droit romain. S'il ne cite jamais Lorenzo Valla explicitement, plusieurs convergences de méthode suggèrent une influence indirecte. Comme Valla dans son *De falso credita ementita Constantini donatione*, Budé rejette l'autorité scolastique et oppose à la tradition des docteurs une lecture fondée sur la rigueur grammaticale, la précision lexicale et la sensibilité au style latin. La diffusion des *Elegantiae linguae latinae* de Valla dans les milieux humanistes français à la fin du XV^e^ siècle rend plausible que Budé ait connu ses travaux, du moins par le biais de cette culture philologique commune. En rupture avec la formation juridique reçue à Orléans, jugée stérile, Budé place ainsi la philologie au cœur de la connaissance du droit, dans une démarche qui vise moins à réformer les institutions qu'à restituer la pureté textuelle et conceptuelle des sources antiques. Son engagement se manifeste aussi bien dans ses écrits que dans ses actions concrètes, notamment la promotion des humanités dans l'enseignement supérieur. Il joue un rôle clé dans la réforme des institutions éducatives françaises, en particulier par la création du Collège royal (futur Collège de France) en 1530 avec le soutien du roi François I^er^.

Guillaume Budé promeut l'établissement de chaires consacrées aux disciplines humanistes comme le grec, l'hébreu et la philosophie, en opposition à l'enseignement scolastique médiéval. Il défend l'étude des langues anciennes pour accéder directement aux textes originaux juridiques, philosophiques et religieux, dépassant ainsi les interprétations médiévales. Dans ses œuvres, notamment le *De Asse et partibus eius* (1515), il développe des méthodes intégrant la philologie à des domaines comme le droit et l'économie. Pour lui, la philologie est une démarche interdisciplinaire fondée sur les arts libéraux (grammaire, rhétorique, logique, histoire et philosophie), indispensables à une compréhension approfondie des textes anciens.

Guillaume Budé s'inscrit dans la tradition humaniste en prolongeant, sans citer directement Lorenzo Valla, certaines de ses intuitions philologiques. Il partage avec Valla la conviction que seule une analyse linguistique rigoureuse permet de restituer le

sens authentique des textes juridiques. Valla avait affirmé que « sans la philologie, il n'y a rien de certain dans le droit civil »[17] – une idée que Budé reprend à son compte dans sa propre méthode, bien qu'il ne cite pas explicitement son prédécesseur. Ainsi, Budé s'insère dans un même mouvement de réhabilitation des sources par la langue, au service d'un droit fondé sur la vérité des textes. Dans ses *Annotationes in quattuor et viginti Pandectarum libros* (1508), il remet en cause l'autorité des gloses médiévales au profit d'une lecture directe et savante du droit romain[18]. Toutefois, l'influence de Valla sur Budé demeure indirecte et diffuse : il ne s'agit pas d'une dépendance doctrinale, mais d'une affinité méthodologique inscrite dans le contexte plus large de la réception de l'humanisme italien en France.

À l'instar de Valla, Budé critique la vénération des glossateurs, qu'il accuse d'obscurcir le sens véritable du droit romain. Il plaide pour un retour aux sources originelles et à une lecture rigoureuse fondée sur la philologie. Cette méthode, au cœur de ses recherches, répond au défi complexe que représentait l'étude du droit romain, considéré par les humanistes comme un pilier de l'héritage antique.

En effet, le droit romain, issu de siècles d'évolution, présente des variantes qui compliquent son interprétation. Les humanistes juridiques, comme Budé, devaient faire face à des enjeux majeurs : l'influence de la philosophie grecque, les altérations du texte (interpolations) et la fiabilité incertaine des sources. Ces défis demandaient une expertise philologique. Budé, fidèle à cette méthode, s'efforçait de restaurer le texte original par des corrections et conjectures, tout en agissant comme lexicographe. Il analysait et expliquait les termes juridiques mal compris, afin d'en restituer le sens exact dans le contexte du droit romain.

D'après Budé, l'histoire avait une fonction à la fois didactique et commémorative, car elle est « pleine d'exemples et d'événe-

[17] La citation de Valla évoquée ici se trouve dans ses Antidoti in Poggium, rassemblés in Opera omnia, édités par Eugenio Garin, vol. I, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962, p. 27.

[18] Voir Luigi Palazzini-Finetti, *Storia della ricerca delle interpolazioni nel corpus juris giustinianeo*, Milano, Giuffrè, 1953, et, plus généralement, Pietro Bonfante, *Storia del diritto romano,* vols. I et II, Milano, Giuffrè, 1958-1959, II, 141 ff.

ments mémorables » (*exemplorum eventuumque memorabilium plena est historia*)[19]. Il établissait un lien entre la véracité historique et la fidélité aux interprétations des textes anciens, à travers le *sensus historicus*, une lecture respecteueuse du sens et du contexte originels. La « foi de l'histoire » (« *fides historiae* ») représentait cette confiance en la véracité des faits historiques et en l'intégrité des sources. Pour Budé, l'histoire n'était pas un simple récit littéraire, mais une discipline autonome exigeant une méthode rigoureuse, visant à restaurer la culture antique par la philologie.

En ce qui concerne le droit romain, comment en est-il venu à être envisagé sous cet angle par Budé ? Encore une fois, il faut rendre hommage à Valla. En plus d'établir la méthode de l'école historique du droit, Valla a énoncé de manière incontestable les thèmes principaux de l'humanisme juridique[20]. Parmi ceux-ci, trois se distinguent particulièrement : l'« anti-Tribonianisme », qui critique les imperfections ainsi que les défauts moraux et religieux de l'éditeur byzantin du *Digeste* ; l' « anti-Bartolisme », l'attaque acérée et souvent exagérée contre la complexité de l'interprétation scolastique ; et le « classicisme juridique » qui consiste à juger le *Digeste* à travers les « autorités » littéraires telles que Cicéron et Ulpien, qui fournissaient une norme latine (*norma latina*) pour la détection des "dépravations" dans les versions ultérieures du texte. Ces principes ont permis à Valla de corriger plusieurs passages du droit romain, en particulier dans son *De falso credita et ementita Constantini donatione*, ouvrage que les humanistes ont largement privilégié face aux autorités juridiques médiévales, en raison de sa rigueur philologique et critique.

L'humanisme juridique de la Renaissance, tel qu'il s'exprime chez Lorenzo Valla et Guillaume Budé, repose sur une méthode rigoureuse mêlant philologie, histoire et culture antique. Lo-

19 Tito Livio, Storia di Roma dalla sua fondazione, trad. Luigi Annibaletto, Torino, Einaudi, 1958. Traduction : « L'histoire est pleine d'exemples et d'événements mémorables ».

20 Voir Lorenzo Valla, Antidotum in Facium, éd. par Giuseppe Billanovich, Torino, Bottega d'Erasmo, 1969; et, plus récemment, Valle, Laurentii, *Antidotum in Facium*, éd. par Mariangela Regoliosi, Padova, Antenore, 1981.

renzo Valla prônait une approche historiciste, fondée sur une connaissance approfondie de l'histoire ancienne, y compris des auteurs souvent négligés de l'Antiquité tardive. La maîtrise du latin et du grec (*litterae humaniores*) était, selon lui, indispensable à l'interprétation juridique, tout comme le développement d'un *elegans sermo*[21], afin de permettre à la science juridique de s'épanouir dans l'esprit du monde romain.

De son côté, Budé considère les textes juridiques comme une source précieuse pour reconstruire scientifiquement l'Antiquité, rejoignant ainsi l'approche érudite de Valla par son intérêt pour l'étymologie et la culture gréco-latine. En effet, tout comme Valla, Budé dépasse la simple lecture juridique pour explorer les réalités sociales et culturelles à travers le *Corpus iuris civilis*. Par ailleurs, la pensée de Valla se retrouve au cœur d'une dispute entre Francesco Florido et Andrea Alciato[22]. Florido, en préparant une nouvelle édition de ses textes, défend Valla contre les critiques d'Alciato, notamment dans le « *De uerborum significatione* »[23]. Alciato, dans une lettre datée du 11 février 1540[24],

[21] Pour une réflexion globale sur la question, voir Christine Bénévent, Romain Menini et Luigi-Alberto Sanchi, *Les Noces de Philologie et de Guillaume Budé. Un humaniste et son œuvre à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2021.

[22] Sur la vie et les œuvres d'Andrea Alciato, et pour la bibliographie correspondante, on se réfère aux articles encyclopédiques suivants : Giovanni Rossi, *Andrea Alciato*, dans *Il contributo italiano alla Storia del pensiero, VIII*, Diritto, Roma, 2012, pp. 106-109 ; Italo Birocchi, *Alla ricerca dell'ordine. Fonti e cultura giuridica nell'età moderna*, Torino, Giappichelli, 2002, pp. 54-69.

[23] Pour une analyse approfondie de la méthodologie d'Alciat, consulter notamment : Raffaele Abbondanza, *Premières considérations sur la méthodologie d'Alciat*, dans *Pédagogues et juristes*, Paris, Jean Vrin, 1963, pp. 107-118 ; Alberto Belloni, *Contributi dell'Alciato all'interpretazione del Diritto Romano e alla sua storia*, dans *I classici e l'università umanistica,* Atti del convegno di Pavia 22-24 novembre 2001, a cura di Luciano Gargan et Maria Pia Mussini Sacchi, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Università degli studi di Messina, 2006, pp. 113-160; Voir aussi Paul-Émile Viard, *André Alciat (1492-1550)*, Paris, Soc. du Recueil Sirey, 1926.

[24] Voir Thomas Penguilly, *Le juriste et le philologue. Enjeux et formes des rivalités entre André Alciat et Guillaume Budé à travers leurs correspondances*, dans *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, sous la direction d'Élisabeth Gavoille et François Guillaumont, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 467-483. Geneviève Gueudet, *Une lettre inédite de Budé à Alciat*, dans « Moreana », vol. 19-20, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 70-90, seule étude disponible sur les rapports épistolaires entre Alciat et Budé.

exprime son mépris envers Florido tout en espérant qu'il soit puni pour ses attaques, en particulier contre lui et Zasius[25].

La correspondance mentionne également Budé, visé par le mépris de Florido, qui critiquait les humanistes pour leur préférence accordée à la philologie au détriment des aspects pratiques et moraux du droit. Florido aurait ainsi rejeté l'approche de Budé centrée sur l'étude du latin et du grec, perçue comme un éloignement des traditions scolastiques. Toutefois, cette attaque met en lumière la solidarité implicite entre juristes et humanistes, malgré certaines divergences, notamment sur l'héritage de Valla. Tous partageaient le désir de réformer l'étude du droit. Alciato, en particulier, reconnaissait la valeur de la méthode philologique de Valla, tout en la combinant avec une approche plus pragmatique, attentive aux lois contemporaines et aux costumes locales.

La querelle entre Florido et Alciato met en lumière le retour des idées de Valla dans les débats intellectuels de la Renaissance. Bien que disparu depuis plusieurs décennies, Valla demeurait une référence intellectuelle dont les concepts continuaient à irriguer les débats savants de la Renaissance. Les discussions sur l'importance de l'étude philologique et historique des textes juridiques démontrent l'influence durable de Valla. Par exemple, les corrections textuelles qu'il avait proposées dans ses travaux sur le droit romain continuent d'être discutées et intégrées dans les débats sur la réforme du droit. Cela souligne la manière dont les idées humanistes, bien qu'issues de contextes spécifiques, transcendent les disciplines et les frontières géographiques pour influencer des générations successives.

S'appuyant sur les recherches historiographiques récentes, cet article propose une analyse renouvelée de l'influence de Lorenzo Valla sur l'humanisme juridique. En inscrivant ses idées dans le cadre élargi des débats intellectuels de la Renaissance, il montre comment la méthode philologique de Valla a profondément transformé l'étude du droit tout en établissant des

[25] Voir Domenico Maffei, *Les débuts de l'activité de Budé, Alciat et Zase*, dans *Pédagogues et juristes. Congrès du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours*, Été 1960, Paris, Jean Vrin, 1963, pp. 23-30 (Collection de Pétrarque à Descartes, IV).

passerelles fécondes entre disciplines, notamment la philologie, l'histoire, la philosophie et le droit.

Pour conclure, les réflexions d'Eugenio Garin éclairent de manière décisive l'impact des *studia humanitatis* sur la culture du XV^e^ siècle et des périodes ultérieures. Garin observe que « si sono scartabellati lessici e documenti universitari per stabilire che cosa gli umanisti intendevano quando si dicevano "umanisti", quali fossero gli insegnamenti che impartivano, e quali titoli avessero le cattedre di maestri celebrati »[26]. Selon lui, la principale limite de ces tentatives d'interprétation réside dans le fait de « prendere come punto di riferimento l'assetto delle scuole universitarie, senza rendersi conto che era proprio l'università medievale che era messa in discussione e cadeva in discredito, mentre cultura e ricerca si cercavano altri centri, o avviavano la costruzione di altre strutture »[27].

Bibliographie

Travaux critiques

Abbondanza Raffaele, *Premières considérations sur la méthodologie d'Alciat*, dans *Pédagogues et juristes*, Paris, Jean Vrin, 1963, pp. 107-118.

Belloni Alberto, *Contributi dell'Alciato all'interpretazione del Diritto Romano e alla sua storia*, dans *I classici e l'università umanistica : atti del convegno di Pavia 22-24 novembre 2001,* a cura di Luciano Gargan et Maria Pia Mussini Sacchi, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Università degli studi di Messina, 2006, pp. 113-160.

Bénévent Christine ; Menini Romain ; Sanchi Luigi-Alberto, *Les Noces de Philologie et de Guillaume Budé. Un humaniste et son œuvre à la Renaissance*, Paris, École des chartes, 2021.

Birocchi Italo, *Alla ricerca dell'ordine. Fonti e cultura giuridica nell'età moderna*, Torino, Giappichelli, 2002.

Bonfante Pietro, *Storia del diritto romano,* vols. I-II, Milano, Giuffrè, 1958-1959.

26 Eugenio Garin, *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p.177.
27 *Ibidem*, p.177.

Camporeale Salvatore I., *Lorenzo Valla. Umanesimo e Teologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.

Delaruelle Louis, *Guillaume Budé, les origines, les débuts, les idées maîtresses*, Genève, Slatkine, 1907, réédition 1964.

Di Napoli Giovanni, *Lorenzo Valla. Filosofia e religione nell'umanesimo italiano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1971.

Ducos Michèle, *Juristes, Prosateurs latins en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.

Fois Mario, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1969.

Garin Eugenio, *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Gueudet Geneviève, *Une lettre inédite de Budé à Alciat*, dans « Moreana », vol. 19-20, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 70-90.

Kelley Donald R., *De Origine Feudorum,* « Speculum », vol. 39, 1964, pp. 207-228.

Lodi Nauta, *In Defense of Common Sense. Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.

Maffei Domenico, *Gli inizi dell'umanesimo giuridico*, Milano, Giuffrè, 1956.

–, *Les débuts de l'activité de Budé, Alciat et Zase*, dans *Pédagogues et juristes. Congrès du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance de Tours,* Été 1960, Paris, Jean Vrin, 1963, pp. 23-30 (Collection de Pétrarque à Descartes, IV).

Palazzini-Finetti Luigi, *Storia della ricerca delle interpolazioni nel corpus juris giustinianeo,* Milano, Giuffrè, 1953.

Penguilly Thomas, *Le juriste et le philologue. Enjeux et formes des rivalités entre André Alciat et Guillaume Budé à travers leurs correspondances*, dans *Conflits et polémiques dans l'épistolaire*, sous la direction Élisabeth Gavoille et François Guillaumont, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 467-483.

Piano Mortari Vincenzo, *Studia humanitatis e scientia iuris in Guglielmo Budeo*, dans « Studia Gratiana », vol. XIV, 1967.

Prévost Xavier ; Sanchi Luigi-Alberto, *L'Humanisme juridique. Aspects d'un phénomène intellectuel européen*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Rossi Giovanni, «Valla e il diritto. L'*Epistola contra Bartolum* e le *Elegantiae*. Percorsi di ricerca e proposte interpretative», in *Pubblicare il Valla*, a cura di Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2008.
–, *Andrea Alciato*, dans *Il contributo italiano alla Storia del pensiero, VIII*, Diritto, Roma, 2012, pp. 106-109.

Sanchi Luigi-Alberto, *Guillaume Budé, philosophe de la culture*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Stein Peter, *Roman Law in European History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Viard Paul-Émile, *André Alciat (1492-1550)*, Paris, Soc. du Recueil Sirey, 1926.

Sources documentaires

Budé Guillaume, *Annotationes in quattuor et viginti Pandectarum libros*, Paris, Josse Bade, 1508.
–, *De philologia*, éd. par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

La Garanderie Marie-Madeleine (de), *La correspondance d'Érasme et de Guillaume Budé, traduction intégrale, annotations et index bibliographique*, Paris, Vrin, 1967.

Mancini Girolamo, *Vita di Lorenzo Valla*, Firenze, Sansoni, 1891.

Sabbadini Remigio, *Cronologia della vita del Panormita e del Valla*, Firenze, Le Monnier, 1891.

Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, trad. Luigi Annibaletto, Torino, Einaudi, 1958.

Valla Lorenzo, *Antidotum in Facium*, éd. par Giuseppe Billanovich, Torino, Bottega d'Erasmo, 1969.
–, *Antidoti in Poggium*, in *Opera omnia*, a cura di Eugenio Garin, vol. I, Torino, Bottega d'Erasmo, 1962.
–, *On the Donation of Constantine*, traduit et édité par Glen Warren Bowersock, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
–, *Prefazione al terzo libro delle* Eleganze, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di Eugenio Garin, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Valle Laurentii, *Antidotum in Facium*, éd. par Mariangela Regoliosi, Padova, Antenore, 1981.

Nicolas Violle*

Cavour, la France et la guerre de Crimée à travers la presse. Le Congrès de Paris et la question italienne, une diplomatie de Protocole

On retient généralement que le Congrès de Paris, qui met un terme à la guerre de Crimée (1853-1856), marque un tournant de l'histoire politique et diplomatique européenne au 19e siècle. L'origine du conflit est une querelle politico-religieuse, à l'époque où l'amélioration du trafic maritime provoque une augmentation du nombre des pèlerins. Prétextant de défendre respectivement les intérêts des catholiques romains et des catholiques orthodoxes, la question du contrôle des lieux saints voit s'opposer la France et la Russie.

Afin de réunir les orthodoxes, la Russie envahit la Valachie et la Moldavie, deux petites principautés vassales de l'empire Ottoman, ce qui provoque la guerre (03/10/1853)[1]. Derrière le prétexte religieux, le Tsar Nicolas Ier voit l'opportunité de dépecer l'empire ottoman et de prendre le contrôle de la mer Noire et de ses détroits qui lui garantiraient l'accès à la Méditerranée. Or, cela représenterait une menace pour les Britanniques qui perdraient le contrôle de la route des Indes adossée aux ports de la mer Noire (le Canal de Suez ne sera ouvert qu'en 1869). Tandis qu'elles se déchiraient depuis deux siècles, l'Angleterre et la France s'unissent et déclarent la guerre à la Russie (27/03/1854). Les batailles vont se dérouler dans l'ensemble du bassin de la mer

* UCA – CELIS.

1 Sur la guerre de Crimée voir Orlando Figes, *The Crimean War: a History*, Metropolitan Book, New York 2010, et en particulier, pour ce qui est du congrès de Paris, pp. 411-465 : *Paris and the New Order*.

Noire, du Danube au Caucase. En janvier 1855, le royaume de Sardaigne s'allie aux franco-britanniques et envoie des troupes. La guerre de Crimée fournissait ainsi à Cavour « l'occasion d'introduire le Piémont dans le concert des grandes puissances »[2].

Ponctuée de nombreuses batailles sanglantes, d'épidémies ravageuses, minées par des maux endémiques (boisson, conditions météorologiques, famine), le nombre des victimes calma l'enthousiasme initial. En France et en Angleterre l'opinion publique, assez bien informée grâce à des compte rendus quotidiens (télégraphe, marine à vapeur; la guerre de Crimée fut le premier conflit à être photographié), commençait à manifester sa désapprobation pour ce conflit (malgré le contrôle de la presse française). Après la prise de Sébastopol et de nouvelles escarmouches russes, la menace d'une entrée en guerre de l'Autriche amenait la Russie à la table des négociations pour mettre un terme à cette guerre.

Le Congrès de Paris devait s'ouvrir le 25 février 1856 et allait durer jusqu'au 14 avril 1856. On retient généralement qu'il est important parce qu'il crée un nouvel ordre européen qui annule le Traité de Vienne de 1815 et qu'il ouvre l'Europe à la question des nationalités[3]. Il affirme le prestige de la France du second Empire[4] et marque le triomphe politique de Napoléon III qui voulait la paix, sinon le soutien du moins la neutralité de la Russie pour ses plans en Italie, et « souhaitait l'avènement d'une diplomatie des congrès, fondé sur la négociation collective »[5]. Le congrès devait lui permettre de réaffirmer le rôle politique central de la France en Europe.

[2] Benedetta Craveri, *La contessa*, Paris, Flammarion, 2021, p. 44.

[3] « Au cœur des idées napoléoniennes : la "mission européenne" de la France et de promouvoir une "organisation générale" de l'Europe, et pour parvenir former cette "association européenne", il faut donner satisfaction aux vœux des nationalités et supprimer ainsi la cause profonde des troubles qui agitent le continent » ; cf. Yves Bruley, *La diplomatie du Sphinx. Napoléon III et sa politique internationale*, Paris, CLD, 2013, pp. 14-15.

[4] A cette occasion est inauguré le Quay d'Orsay, trois mois après la fermeture de l'exposition universelle de Paris en décembre 1855 sur les Champs Élysées.

[5] François Caron, *La France des patriotes, de 1851 à 1918*, Paris, Le Livre de Poche, 1993 [Fayard, 1985], p. 143.

Il est donc pertinent de s'intéresser aux regards croisés portés par les l'opinion française à cette occasion, en particulier la manière dont Cavour, le Piémont et l'Italie étaient perçus à cette occasion par la presse française.

Ceux-ci sont assez limités dans un premier temps, l'une des règles du Congrès étant de maintenir le silence sur les discussions en cours. La presse française, soumise à une législation répressive, n'enfreint pas cette règle. Elle se limite à la contourner en citant les journaux étrangers (généralement britanniques pour ce qui est des affaires du Congrès, autrichiens ou italiens pour les affaires d'Italie)[6]. Par la force des choses, c'est un Congrès sans échos, il se déroule dans le plus grand secret, c'est « un huis clos spectaculaire »[7]. Le silence est rompu le 30 mars, lorsque « Le Moniteur » annonce la conclusion de la paix dans une édition spéciale, sans rien révéler du traité : « le peuple était seulement invité à fêter la paix, mais sans la connaître »[8].

Ce silence relatif de la presse explique le plan que nous allons suivre pour comprendre quelle a été la représentation de l'Italie dans ces journaux à cette occasion : le temps du congrès d'où filtrent quelques rares images de l'Italie ; puis, du 30 mars au 29 avril, le temps d'un frémissement où l'on perçoit un nouvel intérêt pour la question italienne autour des rumeurs sur l'intervention de Cavour lors de la journée du 8 avril ; enfin, après le 29

[6] Après le coup d'État de décembre 1851, la législation en matière de presse est plus restrictive. Les décrets de février et mars 1852 mettent en place un système sévère d'encadrement et de contrôle de la presse. Une fois créé, un journal n'est pas libre de la détermination de son contenu. Cf. Claude Bellanger ; Jacques Godechot ; Pierre Guiral ; Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française. T.2 de 1815 à 1871*, Paris, Presses universitaire de France, 1969, pp. 215-298 et François Caron, op. cit., p. 29. Pour cet article nous avons lu intégralement les journaux suivants : « Le journal des Débats », appartenant à la presse légitimiste-libérale ; « Le Siècle », progressiste, républicain et démocratique favorable à Cavour et à la cause italienne, il sert de ce point de vue la politique italienne de Napoléon III ; « Le Constitutionnel », libéral et inconditionnel de la cause impériale ; « La Presse », quotidien qui renouvelle le journalisme par son faible prix obtenu grâce à la publicité, c'est un journal du soir progressiste qui publie des articles de plumes de renom (Dumas, Gauthier, Hugo, Sand).

[7] Yves Bruley, *La diplomatie du Sphinx*, cit., pp. 91-92.

[8] Id., *L'organisation et le déroulement du congrès*, in Gilbert Ameil ; Isabelle Nathan ; Georges-Henri Soutou (dir.), *Le Congrès de Paris (1856). Un événement fondateur*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 43.

avril et la publication du Traité, l'échauffement des rédactions pour la cause italienne autour de la révélation des protocoles.

Le temps du Congrès, des images en absence d'informations

Avant même l'arrivée de Cavour à Paris, « Le Constitutionnel » fait état des revendications que la Sardaigne compte exprimer lors du Congrès. Elles tiennent en quatre points et, si elles ne firent pas toutes l'objet d'une intervention du Congrès, la presse les révèlent aux opinions européennes :

1° Exposer aux puissances la nécessité de résoudre la question des amnisties et de la libération des séquestres autrichiens et celle de la libre émigration et naturalisation des sujets des différents états de l'Italie ;

2° Faire valoir les droits du Piémont à coopérer par les armes à une intervention (le cas échéant) dans les États de Parme et de plaisance ;

3° Proposer des moyens de relier les chemins de fer de toute la haute Italie entre eux, et examiner les probabilités d'une ligne italienne.

4° Enfin, démontrer au congrès la nécessité de donner une solution à la question du gouvernement temporel dans les États romains aussi bien qu'à celle des interventions étrangères dans ces mêmes États[9].

Ces quatre sujets montrent d'emblée que l'État sarde entend profiter du Congrès pour faire valoir sa capacité à insuffler l'indépendance italienne. Il se sait soutenu par les monarques français et anglais. Sa reconnaissance comme puissance de plein droit du Congrès, au même titre que les États signataires du protocole de Vienne, semble avoir dopé ses ambitions[10].

[9] Donato, « Le Constitutionnel », 16/02/1856, p. 2. Ces questions étaient autant d'idées fixes de Cavour ; voir Adriano Viarengo, *Cavour*, Roma, Salerno Ed., 2010, pp. 274-317.

[10] Silvestre de Sacy, *Le Comte Cavour est parti hier soir*, « Le journal des Débats », 16/02/1856, p. 1. Les quatre points du Protocole de Vienne (août 1854) définissent la base sur laquelle devait être définie la paix : protectorat collectif sur les principautés, limitation des forces russes emmerde noires, liberté de navigation sur le Danube, pas de protectorat russe sur les orthodoxes de l'empire ottoman.

Le 17 et le 18 février, les journaux parisiens publient ce qui apparaît comme une mesure d'apaisement voulue par l'Autriche sur la question des émigrés politiques : la possibilité de retrouver leurs avoirs à condition de rentrer en Lombardie ou de donner une raison de ne pas rentrer. Cette mesure semble complétée par une amnistie pour les soulèvements de 1848, 1849 et 1851. Loin des annonces, l'application et les contours de ces dispositions semblent sujettes à caution. La presse en atténuera la portée peu après[11]. Mais elles visent à calmer le jeu et « Le Siècle » voit juste lorsqu'il remarque que « l'Autriche redouble d'efforts pour faire croire qu'il n'y a pas de question italienne »[12].

Arrivé à Paris le 16 février, Cavour est reçu par Napoléon III le 19. Le Congrès n'est pas encore ouvert et la presse, suivant ses intérêts quotidiens, mentionne la signature d'une concession de chemin de fer pour relier les réseaux piémontais et français. C'est la concrétisation de contacts établis par Cavour avec le banquier Charles Lafitte – un proche de James de Rothschild –, lors d'un séjour à Paris en 1852[13]. Régulièrement, au cours des semaines suivantes, ces journaux mentionneront des contacts, révèleront des appels à souscriptions pour développer les chemins de fer en Italie autour de consortiums franco-italiens et la nécessité de relier entre eux les différents réseaux (Piémontais, Lombard, Romain). L'extension progressive du chemin de fer en Italie apparaît comme un moyen d'unification de la péninsule qui se heurte lui aussi à la réalité politique[14]. Au dynamisme du Piémont en la

11 Pierre Vinçard, *Affaires d'Italie*, « La Presse », 22/02/1856, p. 2. Le 26/02/1856, « Le Siècle » annoncera que le princesse Trivulzio Belgiojoso est autorisée à rentrer dans les États italiens, cf. p. 3. « Le journal des Débats » mentionnera son retour sur ses terres le 29/02/1856, p. 2.

12 Léonor Havin, « Le Siècle », 02/03/1856, p. 1.

13 Cela débouche sur la concrétisation d'un tracé ferroviaire entre Lyon et Turin par Modane et le tunnel du Fréjus. Mais jusqu'en 1858 aucune la liaison ferroviaire entre le réseau piémontais et la Lombardie pour des raisons politiques, avec la France et la Suisse à cause des obstacles géographiques, cf. Rosario Romeo, *Vita di Cavour*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 237-238, 251.

14 Par exemple, le 04/03/1856, « Le journal des Débats » annonce l'ouverture d'une souscription pour la ligne de chemin de fer entre Rome et Frascati, avec prolongement facultatif jusqu'à la frontière napolitaine, cf. p. 4.

matière, s'oppose la lenteur avec laquelle l'Autriche développe le réseau ferré dans les provinces sous son contrôle[15].

Comme il le fait pour tous les plénipotentiaires, « Le Journal des Débats » consacre un portrait aux deux représentants piémontais, Cavour et le marquis Pes di Villamarina. Cavour y est présenté sous le jour d'un économiste venu à la politique, entièrement dévoué à la régénération intérieure et extérieure du Piémont, et Pes di Villamarina comme appartenant à une lignée de fins diplomates dont il ne se départit pas[16].

À partir du 25 février commencent les séances du Congrès. Rien n'en filtre puisque les membres du Congrès observent à la lettre leur devoir de réserve[17]. Les journaux égrènent la simple comptabilité des séances (quitte à s'emmêler dans leur décompte) et à mobiliser leurs colonnes autour de prétendues questions de protocole (l'ordre des plénipotentiaires autour de la table) dont ils ne savent pas grand-chose non plus.

Vers la mi-mars, la paix se profile[18]. On apprend que le Protocole de Vienne a été signé par les plénipotentiaires[19] ce qui ouvre, pour la presse française, « une ère de réconciliation générale » pour l'Europe[20]. A ce stade, la naissance du prince im-

15 « Le Siècle », 01/04/1856, p. 1.

16 « Le journal des Débats », 25/02/1856, p. 1. Mais on ne trouve pas, dans les journaux consultés, trace de la princesse de Castiglione, que Cavour disait utiliser au service de la cause piémontaise comme il devait l'écrire à son ministre des Affaires Étrangères Luigi Cibraio ; cf. Benedetta Craveri, op. cit., p. 69. Cette absence va dans le sens d'Alain Plessis, qui affirme que jamais les maîtresses de Napoléon III ne jouèrent de « rôle politique déterminant » ; cf. *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1872, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine,* n°9, Paris Seuil, 1979, p. 11. Sur le rôle de la princesse de Castiglione pendant le congrès, on verra également Rosario Romeo, *Cavour e il suo tempo, vol. 3: 1854-1861* [1984], Bari, Laterza 2012, p.225 n.285.

17 « Édouard Gourdon a publié un récit détaillé du congrès, il est en quelque sorte le porte-parole officiel de la diplomatie française dans cette circonstance, publié en 1857 il s'intitule *Histoire du congrès de Paris* » ; cf. Yves Bruley, *La diplomatie du Sphinx*, cit, p. 83.

18 Émile de La Bédolière, « Le Siècle », 14/03/1856, p. 1.

19 « La Presse », 15/03/1856, p. 1.

20 Auguste Neftzer, « La Presse », 19/03/1856, p. 1. Le 19/3 une réunion entre Napoléon III, Clarendon, Walewski et Cavour excluait que la France fasse la guerre à l'Autriche ou prenne position contre le Pape ce qui réduisait l'espace dévolu à Cavour pour des initiatives en faveur de l'Italie. Il ne perdait cependant pas de vue les deux objectifs avec lesquels il était venu à Paris : pousser le Congrès à prendre position sur

périal vient à point nommé pour offrir aux publicistes de quoi remplir leurs pages. Et, pour contourner le silence imposé, ils commencent à citer les rumeurs qui circulent dans la presse étrangère, y trouvant un moyen d'éclairer les débats et d'informer sur la situation italienne.

Apparaissent ainsi les questions sur les rapports entre l'Autriche et le Piémont qui portent en contrepoint celle de l'occupation étrangère en Italie centrale, les Légation par les Autrichiens et Rome par les troupes françaises. Ils voient une différence de taille entre les deux situations : la France serait prête à arrêter cette occupation mais ne peut le faire à cause de la menace que représentent les troupes autrichiennes[21]. De manière détournée ils révèlent aussi une campagne de presse européenne mettant en cause le manque de libéralisme de l'État napolitain[22]. Mais c'est la situation dans les États de Parme et de Modène, en particulier la question des assassinats et de la répression qui s'en suit qui mobilise l'intérêt de cette presse. De nombreux articles en témoignent[23], relayant parfois ceux de *L'Opinione* de Turin[24]. Les journaux évoquent la mise en place d'un état de siège dans ces États qui révèle autant un ferment de révolte antiautrichien que la volonté de l'Autriche de les maintenir sous son contrôle[25].

L'intérêt de la presse française pour la question d'Italie ne fait donc pas de doute. Il s'exprime également au plus haut niveau de l'État puisque « Le Siècle » rapporte qu'à l'ouverture de la session législative, le 3 mars 1856, Napoléon III déclare à la Chambre qu'aucune des questions « d'intérêt européen […] n'est plus importante que la question italienne » et en particulier, pour la France, « la nécessité de mettre fin à l'occupation des

la question italienne et obtenir des agrandissements territoriaux pour le Piémont. Cf. Rosario Romeo, Alexandre Dumas, op. cit., p. 233 et p. 222.

21 Léonor Havin, « Le Siècle », 02/03/1856, p. 1, cit. Il faut également signaler quelques articles sur l'existence d'une légion anglo-italienne cantonnée près de Novare avant qu'elle ne soit dissoute et qui incite la presse française à se poser la question de l'indépendance diplomatique du Piémont vis-à-vis de l'Angleterre.

22 Taxile Delord, *Un plaidoyer pour le roi de Naples*, « Le Siècle », 10/03/1856, p. 3.

23 « Le journal des Débats », 14/03/1856, p. 2.

24 « La Presse », 24/03/1856, p. 1.

25 « Le Constitutionnel », 23/03/1856, p. 2.

États romains par les étrangers », une occupation qui est « une cause de perturbation pour l'équilibre des États italiens ». L'empereur insiste pour que cette question « soit remise en discussion et résolue dans les conférences de Paris »[26]. Il fait ainsi sien le point de vue sarde qui voit dans la question de l'occupation des États romain la question italienne. D'ailleurs, la perspective de la paix incite les quotidiens les plus favorables à l'Italie à envisager le règlement de la question orientale comme devant avoir pour corollaire celui de « la question de l'indépendance italienne »[27]. Ils profitent de ce climat favorable pour poser les termes de la question italienne en se demandant : « Qu'est-ce que fait par exemple l'Autriche en Italie ? quelle est sa raison d'y être ? quelle est sa raison d'y demeurer ? »[28]. Et, pour mieux montrer à quelle point sa présence est néfaste pour les Italiens, ils expliquent qu'« il ne faut à cette terre miraculeuse qu'un peu de liberté locale, que quelques heures d'autonomie pour qu'aussitôt il se développe, sur le point où ce rayon de liberté est descendu, des institutions, un commerce, des arts, une civilisation qui tiennent vraiment de la merveille »[29] ce qui explique que l'Italie soit définitivement « le champ de bataille de toutes les ambitions »[30]. Cela explique pourquoi plus on approche de la fin du Congrès et plus il semble que la question italienne doive être abordée.

Pendant ces semaines du Congrès de Paris l'image des Italiens dans cette presse passe aussi par la publication de quelques faits divers qui mettent en scène des Italiens immigrés en France autour de situations cocasses (un petit savoyard qui à Lyon se trompe de domicile et apeure de vieux rentiers[31], un autre est retrouvé enseveli dans une carrière de sable à Marly[32]), de ques-

26 A. Husson, « Le Siècle », 04/03/1856, p. 1.
27 Léon Plée, *Le Congrès de Paris*, « Le Siècle », 23/03/1856, p. 1.
28 Léon Plée, « Le Siècle », 26/03/1856, p. 2.
29 *Ibidem*.
30 Léon Plée, « Le Siècle », 28/03/1856, p. 1.
31 Alexis Grosselin, « Le Siècle », 10/03/1856, p. 1.
32 « Le Constitutionnel », 20/04/1856, p. 1. La figure du petit Savoyard, c'est-à-dire des ramoneurs qui viennent des États de Savoie, appartient à l'imagerie populaire de ces années. On en trouve un exemple mémorable avec « Petit-Gervais », au début

tion de mœurs (deux maris adultérins[33], des crimes de la jalousie), et surtout des épisodes de brigandages en Italie. Ces récits mélodramatiques se situent dans les environs de Florence[34] ou non loin de Rome (près de Frosinone). Il s'agit d'attaques rocambolesques de diligences où des bandits de grands chemins dépouillent de leurs biens de voyageurs. Ce sont des faits « si fréquents [que la presse] ne les mentionnent pas toujours »[35], une explication qui renvoie au mauvais gouvernement de ces États par leurs autorités de tutelles, en particulier les États de l'Église. Ces faits de brigandages sont illustrés par une enquête documentée et chiffrée, qui installe en France, avant les récits de Dumas[36], l'image de l'Italie comme pays de brigands et de voleurs.

L'intérêt renouvelé pour la question italienne et la consécration du Piémont

Le traité de paix signé le 30/3 fait entrer le Congrès dans une deuxième phase non initialement prévue. Après avoir pacifié l'Orient, il s'agit, sans véritable ligne directrice, d'aborder les questions qui pourraient à l'avenir menacer la paix en Europe. La presse parisienne remarque que les Piémontais qui ont déjà compris que « la constitution politique de la nationalité italienne […] n'est qu'une question de temps »[37], en saisissent d'emblée l'enjeu en remarquant que « si ses efforts sont couronnés de succès, son influence sur la population italienne augmentera »[38].

Avant même le 8 avril, alors que silence officiel prévaut toujours, les articles sur l'Italie se multiplient. Ce frémissement

des *Misérables* de Victor Hugo ; cf. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1951 [1862], p. 113 *sqq*.

33 « Le journal des Débats », 26/02/1856, p. 1 et 26/03/1856, p. 2.

34 « Le Constitutionnel », 10/03/1856, p. 2.

35 F. Camus, « Le journal des Débats », 22/03/1856, p. 1.

36 Léonor Havin, *Un simple renseignement*, « Le Siècle », 09/04/1856, pp. 2-3. On verra Alexandre Dumas, *La Camorra et autres récits de brigandage*, Paris, Vuibert, 2011.

37 « Le Siècle », 05/04/1856, p. 2.

38 « Le journal des Débats », 02/04/1856, p. 1.

s'observe au moment où les journaux révèlent que Cavour « aurait appelé l'attention du Congrès sur l'état de l'Italie », à la suite d'un mémorandum « que le gouvernent piémontais aurait fait à la demande de l'empereur des Français, et qui [lui] avait été remis »[39]. Il faut rappeler en effet que la visite d'État du roi Victor-Emmanuel II et de Cavour début décembre 1855, qui concrétisait la solidarité des armes entre les deux États et posait les jalons d'un rapprochement plus intime entre Paris et Turin, s'était achevée par cette invitation de Napoléon III[40]. Elle marquait le début d'une diplomatie parallèle entre l'empereur et Cavour[41].

Le silence imposé est rompu le 9 avril, le lendemain du jour où Cavour expose ses vues sur les États italiens au Congrès. Les historiens ont souvent expliqué qu'« avec l'intervention de Cavour le 8 avril l'intérêt se déplace de la question d'Orient à la question italienne »[42]. Si la lecture de la presse confirme ce déplacement, elle montre aussi de quelle manière les journaux et l'opinion sont en première ligne. La mobilisation des esprits par la presse ne dure que quelques jours mais ses effets seront durables et modèleront les mentalités sur un temps plus long.

Dès la fin du mois de mars, l'intérêt de la presse pour l'Italie est manifeste. En atteste une série de quatre articles publiés par « Le Siècle » à cheval sur la journée emblématique du 8 avril, entre le 22 mars et le 14 avril[43]. Dans un subtil jeu de références historiques et d'actualité, ils insistent sur le point de vue piémontais, en particulier le caractère néfaste de la présence

39 Silvestre de Sacy, « Le journal des Débats », 03/04/1856, p. 1.

40 Napoléon III aurait dit à Cavour : « Écrivez confidentiellement à Walewski ce que vous pensez que je peux faire pour le Piémont et l'Italie ». Les représentants italiens qui purent admirer l'exposition universelle le long des Champs Élysées, furent sensible à leur réception selon les codes identiques à ceux réservés quelques mois plus tôt au couple Royal britannique ; cf. Benedetta Craveri, op. cit., p. 48 ; Rosario Romeo, op. cit., p. 316 ; Pierre Milza, *Napoléon III*, Paris, Perrin, 2004, pp. 336-337.

41 Et ce dernier devait en profiter pour faire valoir ses trois premiers objectifs : la révocation de la confiscation par le gouvernement autrichien des biens des patriotes lombards réfugiés au Piémont, une extension territoriale du Royaume de Piémont, le retrait des troupes autrichiennes de la péninsule italienne. *Ibidem.*

42 Jean-Claude Yon, *En marge des négociations : mondanité et spectacle pendant le congrès de Paris*, in Gilbert Ameil, op. cit., p. 176.

43 Précisément les 22, 26 et 28/03/1856 et 14/04/1856.

autrichienne dans la péninsule, la mauvaise gestion des affaires publiques dans les États de l'Église et le Royaume de Naples et la popularité croissante de l'État piémontais dans toute la péninsule. Parallèlement à cette série d'articles, d'autres, suivant le regard de Cavour, relèvent « l'état fiévreux des esprits dans les duchés de Parme, de Modène et de Toscane »[44] et le mécontentement populaire grandissant dans l'État des Deux-Siciles. Les trois cibles du Piémont (l'occupation autrichienne, la piètre gestion des États de l'Église et le laisser aller administratif du Royaume de Naples) apparaissent comme autant de ferments de révolution et d'instabilité[45] qui menacent la paix européenne. Ce sont les thématiques autour desquelles ces journaux vont défendre la position piémontaise au cours des semaines suivantes. La question italienne est donc présentée sous le jour d'une question d'ordre et de paix en Europe, « la première grande question européenne qu'il faut régler »[46].

Ces nouvelles proviennent de larges citations des journaux anglais (le « Times », le « Morning Post »), ou belge (« Le Globe »), grâce auxquels la censure impériale est contournée. La presse française demande ainsi la mise en place « d'institutions libérales » en Lombardie et dans les États de l'Église[47] et l'application de mesures économiques et administratives qui prépareraient l'unité[48]. De plus, à cette augmentation du nombre d'articles sur l'Italie autour du 8 avril 1856 correspond une unanimité de ton assez surprenante de ces journaux qui se distinguaient pourtant par des lignes politiques divergentes.

Comment cela s'explique-t-il ? Que s'est-il passé au Congrès ? Le 8 avril, Walewski prend la parole et tient un exposé en trois points : il fait une diatribe contre la presse belge qui, à l'abri d'une législation libérale, multiplie les attaques contre l'empire français ; il dit un mot de la situation politique et financière de la Grèce, source de vive inquiétude ; et il parle de l'Italie, souhaitant voir prendre fin la double occupation des États ponti-

44 « Le Constitutionnel », 04/04/1856, p. 2.
45 John Lemoinne, « Le journal des Débats », 04/04/1856, p. 1.
46 « Le Constitutionnel », 16/04/1856, p. 1.
47 *Bulletin du jour*, « La Presse », 08/04/1856, p. 1.
48 « Le Siècle », 08/04/1856, p. 1.

ficaux (autrichienne au nord, française au sud) et appelant le roi de Naples à la clémence et à la modération[49]. Le débat qui s'ensuit porte surtout sur l'Italie. Cette séance du 8 avril est restée célèbre. C'est une victoire incontestable pour Cavour. Avec l'appui des Anglais, il avait obtenu l'autorisation de Napoléon III pour que le congrès parle de l'Italie.

Dès le 9 avril, la presse qui ne connaît pas le contenu de la séance évoque, toujours en citant le « Times », la présentation par Cavour d'un mémoire au Congrès où il réclamerait : « dans le gouvernement Romain la séparation politique des pouvoirs laïques et spirituel, l'intervention des alliés à Naples, la reconnaissance de l'unité nationale de l'Italie, l'éloignement des troupes étrangères, l'union douanière entre le Piémont et la Lombardie, enfin des améliorations matérielles, des institutions plus libérales dans l'Italie autrichienne […,] d'encourager l'indépendance italienne »[50]. Dès lors, les portraits d'une Italie mal gouvernée à cause de l'insouciance papale et de l'influence autrichienne se multiplient. En contrepoint, le Piémont apparaît comme le seul État à même de regénérer l'Italie « et de donner de nouvelles espérances à toute la péninsule »[51]. Les questions du commerce, des droits de douane, du passage simplifié des frontières sont autant d'arguments pour aborder de biais cette question de l'indépendance et de l'unité italienne.

La dénonciation du mauvais gouvernement des États romains et du Royaume de Naples, de la mauvaise administration des États sous influence autrichienne et de l'occupation autrichienne est générale dans ces journaux. Elle produit un effet saisissant. Bien qu'étant le résultat de citations de journaux étrangers, elles correspondent aux vues de Napoléon III sur l'Italie. Elles servent les intérêts piémontais et échafaudent une solution politique fondée sur « l'indépendance nationale et [la] liberté

[49] Cela commencera à filtrer à partir du 14/04/1856 et sera manifeste dès le 26/04/1856 ; cf. respectivement « Le Siècle », 17/04/1856, p. 1 et *Congrès de Paris. Extrait du protocole de la séance du 08/04/1856*, « Le Constitutionnel », 26/04/1856, p. 2.

[50] « Le Constitutionnel », 09/04/1856, p. 1.

[51] « Le journal des Débats », 09/04/1856, p. 1.

politique »[52]. Échappant à l'état de décrépitude des États de la péninsule[53], le Piémont est le point de référence de la solution italienne : il dispose d'« hommes d'état » pouvant garantir de paix et la prospérité, se distingue par son gouvernement « habile et heureux » dont on remarque l'« abnégation », le « désintéressement et [l]a sollicitude constante pour les intérêts de l'Italie »[54]. Lui seul semble capable de maîtriser les ferments de révolution et d'agitation engendrés par la piètre administration des autres États de la péninsule[55]. Les journaux parisiens n'ont de cesse de dresser le tableau d'un Piémont libre et émancipateur, un État qui « a conquis le droit de parler pour l'Italie au prix de son sang, de son argent et de sa politique »[56]. Il apparaît comme un État fort de ses alliances, françaises et britanniques, à l'opposé du conservatisme sclérosé de l'Autriche. Il y a comme un plaisir pour ces journaux à relayer les nouvelles de l'étranger qui renvoie de l'empire autrichien une image rabougrie face au petit état piémontais « soutenu par tout le reste de l'Europe, par les plus puissantes actions de la terre et par l'opinion publique »[57].

Il ne fait rapidement aucun doute que le l'État sarde combat « pour l'Italie tout entière »[58] et que là où est le Piémont, l'Italie est présente[59]. Ainsi, soutenir le Piémont en Italie c'est, pour cette presse, appuyer « le parti de la réforme modérée » et s'opposer « aux excès de la tyrannie et à tout prétexte de la révolution »[60].

La répétition de ces motifs marque les esprits. On perçoit le ferment de stéréotypes négatifs relatifs à Naples et ses habitants en France qui auront la vie longue (un État faible, une administration défaillante, un peuple ingouvernable). Cette accumulation unanime, sous couvert d'information, participe d'une campagne d'opinion favorable à l'indépendance et à l'unité italienne

52 « Le journal des Débats », 10/04/1856, p. 1.
53 P. ex. Silvestre De Sacy, « Le journal des Débats », 13/04/1856, p. 1.
54 *Ibidem*.
55 « Le Siècle », 10/04/1856, p. 2.
56 « Le Siècle » cite ici « L'Opinione », 23/04/1856, p. 2.
57 « Le Siècle » cite ici « L'Opinione », 21/04/1856, p. 2.
58 Ces propos sont issus du « Morning Post », « Le Siècle », 21/04/1856, p. 1.
59 Silvestre De Sacy, « Le journal des Débat s», 13/04/1856, p. 1, cit.
60 « Le journal des Débats », 16/04/1856, p. 1.

autour du Piémont, le seul État libre et indépendant à même de guider l'unité italienne. *A contrario*, l'Autriche apparaît comme le foyer des troubles italiens[61].

On peut d'ailleurs se demander si plus que son intervention devant le Congrès, la victoire de Cavour ne serait pas ces nombreux articles qui dans la presse française et anglaise, répètent les maux des États italiens et réitèrent que le Piémont, parce qu'il ressemble aux autres grands États européens, est le seul en mesure de réaliser une unité en Italie, sinon de garantir l'indépendance des États italiens sous une forme d'architecture politique qui reste à déterminer (confédération ou État unitaire). Ils font de la monarchie piémontaise la semblable des monarchies éclairées des grands pays libéraux d'Europe, en particulier l'Angleterre et la France.

Dans ce climat, le 18 avril, « Le Constitutionnel » annonce que la séance de clôture du traité a eu lieu. Le nombre d'articles sur l'Italie déclinera mais les journaux parisiens poursuivront jusqu'à la publication des protocoles leur interrogation sur la forme prise par la question italienne devant le Congrès.

Au terme de cette phase, les journaux parisiens s'accordent pour remarquer que si rien de tangible n'a été gagné pour l'Italie, la presse de l'Europe entière a pris part à cette discussion, « formant comme une sorte de vaste concert à l'égard de l'Italie »[62], au point où « un grand pas a été accompli, l'Italie a été entendue »[63].

La diplomatie des protocoles : la presse met la 'Question italienne' devant l'opinion publique

Le bruit médiatique autour de la publication *in extenso* des actes et des protocoles du Traité (à partir du 30 avril) témoigne de l'intérêt des journaux et de leur lectorat pour la question italienne. Les premiers commentaires brefs révèlent le cadre dans lequel elle fut discutée : un texte qui remplace le traité de

61 « Le Constitutionnel », 16/04/1856, p. 1.
62 Léon Plée, « Le Siècle », 25/04/1856, pp. 1-2.
63 *Ibidem*.

Vienne, c'est-à-dire qui, fort de l'accord des grandes puissances continentales[64], imprime une vision européenne et civilisatrice.

La publication du XXIIe protocole du 8 avril rend publique les termes de la question italienne. Les journaux s'arrêtent en particulier sur les présentations qu'en font le comte Walewski, Lord Clarendon et, bien sûr, Cavour.

Le texte de ce Protocole montre que Walewski a placé la discussion sur l'Italie, dans le cadre de la construction d'une Europe apaisée, et comment il a illustré sa présentation en insistant sur la situation des États pontificaux et du Royaume de Naples. Les mots de Walewski sont forts. Il dénonce la « triste situation des États du Pape »[65] et « la politique barbare du roi de Naples », celle d'un absolutisme qui se réfugie dans le silence[66]. Il stigmatise la mauvaise gestion administrative et politique de ces États et y voit un risque d'« anarchie » pour toute l'Europe, ce qui a motivé l'occupation de Rome (par les Français) et des Légations (par les Autrichiens). La solution qu'il préconise est que les souverains de ces États réforment leurs administrations ce qui restaurerait la confiance de leurs habitants[67]. Il ne nous échappe pas que Walewski élude la situation des États sous le contrôle de l'Autriche.

Lord Clarendon décrit une situation semblable. Il prône pour les États de l'Église la « sécularisation du gouvernement et l'organisation d'un système administratif en harmonie avec l'esprit du siècle et ayant pour but le bonheur du peuple », c'est-à-dire « un régime administratif et judiciaire à la fois laïque et séparé » doté d'« une force armée nationale » pour en garantir la sécurité. Et, dans le Royaume de Naples, il faut, dit-il, « soutenir le principe monarchique et repousser la révolution », tout en inter-

64 Saint-Marc Girardin, « Le journal des Débats », 30/04/1856, p. 2. Yves Bruley a remarqué que le résultat le plus durable du congrès de Paris fut de donner un souffle nouveau à la diplomatie multilatérale et au droit international ; cf. *La diplomatie du Sphinx*, cit., p. 79.

65 Léonor Havin, « Le Siècle », 05/05/1856, p. 1.

66 *Ibidem*.

67 « La Presse », 01/05/1856, p. 2. Les citations suivantes sont issues de la même référence.

venant « contre un système qui entretien au sein des masses, au lieu de chercher à l'apaiser, l'effervescence révolutionnaire »[68].

L'intervention de Cavour révèle l'ambition des Sardes à travers l'ouverture de cette discussion : consigner sur un document officiel les opinions des différents États sur cette question est pour eux une première victoire. Son tableau de la situation italienne place l'Autriche au centre des problèmes de la péninsule. Il présente l'occupation autrichienne comme permanente et nuisible à l'Italie puisqu'on ne relève pas d'amélioration des États qu'elle occupe. Sa description des Légations est semblable à la présentation de ses prédécesseurs ; il insiste sur l'État de Parme, où, dit-il, l'occupation autrichienne « détruit l'équilibre politique en Italie »[69] et l'oppose à celle des Français à Rome qui est transitoire. Enfin, lui aussi, il invite les souverains napolitains à apaiser les passions.

La publication du Traité réalisée, les quotidiens, selon des proportions variables, ouvrent leurs colonnes aux commentaires. Une fois encore, pour contourner la censure, ils ont recours aux citations du « Times », du « Morning Post » ou de « L'Opinione » qui révèlent la circulation de motifs, d'idées, d'images semblables en Angleterre, en France et en Piémont – et ailleurs en Italie où étaient reçus les journaux piémontais – et atteste du rôle de cette presse dans la diffusion d'une vision libérale de la question italienne en Europe. On est frappé par la circulation de ces regards croisés, par cette mobilité des conceptions politiques favorables à l'indépendance et à l'unité italienne à l'échelle continentale. Toutes mettent en avant le rejet d'une solution politique où l'Autriche aurait une part[70].

La publication de ces *verbatim* montre que le Congrès n'a pas réglé la question italienne[71]. Elle l'a tout au plus « introduite »[72] dans le giron des grandes questions diplomatiques européennes, ce qui est un premier pas. Cela permet au « Siècle », en citant abondamment « L'Opinione », d'insister sur l'impor-

68 « La Presse », 01/05/1856, p. 3
69 *Nouvelles Étrangères*, « Le journal des Débats », 02/05/1856, p. 3.
70 Cf. p. ex. « Le Siècle », 29/04/1856, p. 1.
71 « Le journal des Débats », 03/05/1856, p. 1.
72 Léonor Havin, « Le Siècle », 05/05/1856, p. 1.

tance de ces documents, qui montrent « les torts » des gouvernements pontificaux et napolitains, révèlent « le frémissement des populations » et « encouragent les efforts ayant pour but l'indépendance et la liberté »[73].

« Le Siècle », attisé par Napoléon III et Cavour, suit assidument la question italienne. Il sera le seul à proposer, entre le 7 et le 24 mai, un commentaire complet du Traité de Paris dans ce qui ressemble à une campagne de presse en faveur de l'Italie, tant dirigée vers l'extérieur que l'intérieur. Il s'en prendra d'ailleurs ouvertement à plusieurs reprises aux soutiens ultramontains de la presse française[74]. « Le Siècle » s'engage dans une bataille d'opinion favorable au Piémont en se fondant sur l'affirmation des nationalités inhérente au Traité de Paris. L'« indépendance, [et] l'unité de l'Italie »[75] lui apparaissent comme « le moyen d'assurer la paix et la grandeur de la généreuse nation italienne »[76]. Il adopte le point de vue sarde, alliant modération et bon sens, favorable à des réformes libérales dans les États italiens et au départ des troupes étrangères[77] et y voit la possibilité de renforcer la paix en Europe. Pour ce faire, «Le Siècle» reproduit des articles qui racontent le retour de Cavour à Turin et reproduisent ses observations de ce qui s'est passé à Paris. Il cite *in extenso* son allocution devant la Chambre piémontaise le 7 mai d'où le succès de sa mission ressort : l'affirmation de la dimension nationale et européenne de l'État sarde[78] et sa faculté à « appeler l'attention du Congrès sur la condition anormale et malheureuse de l'Italie »[79]. Le rôle de Cavour est mis en exergue malgré l'absence de résultat concrets. On comprend que pour Cavour, avoir porté la cause de l'Italie « devant le tribunal de

73 « Le Siècle », 07/05/1856, p. 2.

74 Au cours du mois de mai, la Question d'Italie nourrit l'opposition entre Ultramontains et monarchistes d'un côté, libéraux et démocrates de l'autre, p. ex. Léonor Havin, « Le Siècle », 05/05/1856, p. 1, cit.

75 *Ibidem.*

76 Emile De La Bédolière, « Le Siècle », 06/05/1856, p. 1.

77 Quelques années plus tard, lorsque les guerres d'indépendance s'engagent, Napoléon III sera toujours favorable à cette ligne visant à « prévenir la révolution en donnant une légitime satisfaction aux besoins des peuples » ; cf. Alain Plessis, op. cit., p. 17.

78 « Le Siècle », 10/05/1856, p. 2.

79 *Ibidem.*

l'opinion publique »[80] et faire en sorte que la presse européenne se préoccupe de la situation italienne est une grande victoire[81]. Ainsi, Cavour avait su « repositionner le Piémont comme un des sujets de la politique européenne »[82] et identifier le Piémont à la question italienne[83].

* * *

Au terme de cette séquence sur le Congrès de Paris, cette presse revient peu sur les buts de la guerre d'Orient qui en avaient été à l'origine (mettre un terme à la prépondérance et aux conquêtes russes en Orient) mais la question italienne est devenue omniprésente. C'est une grande réussite. Le véritable but de Cavour était bien de placer la question italienne « devant le tribunal de l'opinion publique »[84]. On comprend alors le poids de cette victoire médiatique de Cavour et des Piémontais. En effet, si certains ont pu remarquer que d'un point de vue des solutions diplomatique le Congrès de Paris était un échec pour la question italienne, il en va bien différemment pour ce qui est de l'imaginaire collectif, comme nous l'avons montré. En parlant de l'État de l'Église et du Royaume de Naples, les journalistes français comprennent que Cavour parle des Italiens. Et, pour la première fois depuis longtemps, lors d'une conférence internationale, les peuples d'Italie apparaissent dans leur matrice commune[85]. Mais en 1856 le libéralisme de Cavour qui menaçait la souveraineté temporelle du pape représentait encore une menace pour Napoléon III[86], cela évoluera dans les années suivantes.

80 *Ibidem*.

81 *Chambre des députés de Turin, ce sont toujours les mots de Cavour*, « Le Siècle », 11/05/1856, p. 1.

82 Gianni Oliva, *Le point de vue italien*, in Gilbert Ameil, op. cit., p. 73.

83 Ce qui inverse complètement l'image préalable tant le Piémont apparaissait après 1848 comme un des États révolutionnaires en Europe. cf. *Storia d'Italia*. T.3 *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, p. 447.

84 Pierre Milza, *Napoléon III*, cit., p. 334. Celui-ci reprend à son compte la formule du « Siècle » citée plus haut, cf. note 80.

85 Gianni Oliva, op. cit., p. 73.

86 Louis Girard, *Révolution ou conservatisme en Europe (1856). Une polémique de la presse parisienne après la guerre de Crimée*, in *Mélanges Pierre Renouvin*, « Revue d'Histoire des relations Internationales », Paris, PUF, 1966, p. 130.

Bibliographie

Textes littéraires

Craveri Benedetta, *La contessa*, Paris, Flammarion, 2021.

Dumas Alexandre, *La Camorra et autres récits de brigandage*, Paris, Vuibert, 2011.

Hugo Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1951 [1862].

Travaux critiques

Ameil Gilbert ; Nathan Isabelle ; Soutou Georges-Henri (dir.), *Le Congrès de Paris (1856). Un événement fondateur*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.

Bellanger Claude ; Godechot Jacques ; Guiral Pierre ; Terrou Fernand, *Histoire générale de la presse française. T.2 de 1815 à 1871*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

Bruley Yves, *La diplomatie du Sphinx. Napoléon III et sa politique internationale*, Paris, CLD, 2013.

–, *L'organisation et le déroulement du congrès*, in Gilbert Ameil ; Isabelle Nathan ; Georges-Henri Soutou (dir.), *Le Congrès de Paris (1856). Un événement fondateur*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.

Candeloro Giorgio, *Storia dell'Italia moderna. Dalla Rivoluzione nazionale all'unità (1849-1860) (Vol. 4)*, Milano, Feltrinelli, 1995.

Caron François, *La France des patriotes, de 1851 à 1918*. Paris, Le Livre de Poche, 1993 [Fayard, 1985].

De Bernardy Françoise, *Le congrès de Paris (février-avril 1856)*, « Revue des deux mondes », 15 mars 1956, pp. 207-223.

Figes Orlando, *The Crimean War: a History*, Metropolitan Book, New York 2010.

Guichen (Vicomte de), *La guerre de Crimée (1854-1856) et l'attitude des puissances européennes*, Paris, Pedone, 1936.

Magen Hyppolyte, *Histoire du Second Empire*, Paris, Librairie Illustrée, 1878.

Mélanges Pierre Renouvin, *Revue d'Histoire des relations Internationales*, Paris, PUF, 1966.

Milza Pierre, *Napoléon III*, Paris, Perrin, 2004.

Plessis Alain, *De la fête impériale au mur des fédérés, 1852-1872, Nouvelle Histoire de la France Contemporaine n° 9*, Paris Seuil, 1979.

Reinach Joseph, *La France et l'Italie devant l'Histoire*, Paris, Félix Alcan, 1893.

Romeo Rosario, *Vita di Cavour*, Roma-Bari, Laterza, 1984.

Sabbatucci Giovanni ; Vidotto Vittorio (a cura di), *Storia d'Italia*. Vol. 1, *Le premesse dell'unità. Dalla fine del Settecento al 1861*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Storia d'Italia. T.3 *Dal primo Settecento all'Unità*. Torino, Einaudi, 1973.

Thouvenel Louis, *Pages de l'histoire du Second Empire*, Paris, Plon, 1903.

Sources documentaires

<https://gallica.bnf.fr/selections/fr/html/presse-et-revues/les-principaux-quotidiens> [cons. le 30/06/2025].

IV

Poètes et traducteurs

Pamela Puntel*

La littérature de la guerre de 1870-1871 en Italie. Le cas de la traduction des *Chants du soldat* de Paul Déroulède par Matteo Campori

La réception de la littérature de la guerre de 1870 en Italie est un aspect qui réclame attention, d'autant plus que le héros du Risorgimento Garibaldi est parti défendre la France contre la Prusse. Dans la communication que j'ai donné pour le colloque *Intersections*, j'ai nommé cette étude un « chantier », car, pour répondre à cette problématique, une étude de terrain et de fouille des archives est nécessaire. En vue de mieux comprendre les représentations du même événement historique, le présent article examine le cas de la traduction des *Chants du soldat* de Déroulède[1] par Matteo Campori[2], publiée en 1882 et préfacée

* Università di Trieste.

1 Paul Déroulède (1846-1914) est poète, auteur dramatique et romancier. Mais il est avant tout un soldat qui a fait la guerre de 1870-1871. Profondément marqué par la débâcle et la cession de l'Alsace et de la Lorraine, il écrit des poèmes imbibés de nostalgie et de promesses de revanche pour la reconquête des territoires perdus. En 1882, il fonde la Ligue des Patriotes, tendue au conditionnement moral et physique de la revanche, et il en devient président en 1885. D'abord républicain, il soutient depuis 1886 le général Boulanger, le célèbre « général revanche ». Déroulède tente un coup de force en 1899 aux funérailles de Félix Faure, mais il sera acquitté. Lauréat de l'Académie française (1873) pour *Les Chants du soldat* et pour *Les Chants du paysan* (1894), il est aussi décoré de la Légion d'honneur (1872).

2 Le marquis Matteo Campori (1856-1933) est élève de l'école militaire de Modène, d'où il sort officier effectif de cavalerie. Il avait aussi un penchant pour les lettres : *Primavere poetiche* (1879) ; le recueil de sonnets *Dragoni gialli* (années 1890) célèbre le régiment niçois dont il était capitaine ; *Epigrammi di guerra* (1917) ; il publie la correspondance entre Leibniz et Ludovico Antonio Muratori (1892). D'orientation monarchique conservatrice, il a exercé différentes fonctions politiques. Il était un excellent collectionneur, héritage légué au musée et à la bibliothèque municipale de Modène.

par De Amicis. Une présentation préliminaire de l'ouvrage sera suivie par l'étude ponctuelle de quelques poésies choisies.

Bertrand Joly, spécialiste et biographe de Déroulède, met en garde le lecteur contemporain à propos de la réception de la poésie patriotique à l'époque :

> Les Français, dans leur écrasante majorité, ne veulent pas la guerre et les poésies militaires de Déroulède perdent une majorité de lecteurs quand elles passent de l'évocation nostalgique du conflit perdu à la prédication impatiente de la réparation[3].

Ces mots invitent à évaluer prudemment à la fois la présentation de De Amicis, l'écriture de Déroulède et sa réception.

La préface : un processus d'identification

La longue préface fait office de portrait de l'auteur, d'introduction ainsi que de commentaire littéraire, et dégage le De Amicis pédagogue mais également l'intellectuel qui interprète l'histoire sous la clé patriotique et nationale[4]. De Amicis et Déroulède étaient liés d'une amitié sincère dont le lecteur italien retrouvera la trace dans le soutien enflammé qu'il démontre. Son discours commence évoquant les strophes patriotiques italiennes afin de bâtir un socle littéraire commun et s'organise en suites ascendantes propres à convaincre et émouvoir l'âme du lecteur ; toute position intermédiaire est exclue, ainsi que tous ceux qui ne ressentent les mêmes émotions :

> Perciò noi presentiamo il Déroulède e le sue poesie *soltanto* a quegli italiani che, amando ardentemente la loro patria, sentono rispetto e simpatia per tutti gli stranieri che amano ardentemente la propria, e capiscono che ognuno ha diritto d'essere altero e *violento* – ed anche *ingiusto* – quando difende sua madre[5].

[3] Bertrand Joly, *Déroulède : l'inventeur du nationalisme*, Paris, Perrin, 1998.

[4] Maria Silvia Tatti, Sconfitta militare e retorica letteraria, in D. Tongiorgi, La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare del Risorgimento, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

[5] Nous soulignons.

De la sorte, il introduit le thème de la violence, mais il la comprend et demande aux italiens le même empressement. Il fonde une communauté sacrée autour d'écrivains patriotiques (Riga, Quintana, Körner[6]) aux mots desquels « Non c'è uomo che ami la propria patria […] che non si compenetri a poco a poco, involontariamente, della passione del poeta ». Le discours de De Amicis ne se présente donc pas comme un discours critique à proprement parler, mais il tient, au contraire, de l'apologétique.

Dès lors, on peut parler de processus d'identification dans la mesure où De Amicis comprend les sentiments de Déroulède pour les avoir vécus : profondément marqué par la bataille de Custoza, il sait ce que ressentent les soldats délaissés et il a une vénération similaire pour la mère ; et comme Déroulède, il vit dans une époque de transformations dans tous les domaines de la société. Et pourtant, les symétries s'arrêtent là. Déroulède n'appartient pas à l'horizon politique socialiste et après la création de la Ligue des patriotes il la fait dévier d'un civisme patriotique vers un nationalisme explicite et vers ce que Winock a appelé une « fièvre hexagonale »[7], qui mélange antidreyfusisme, revanchisme et désir de renversement de la République.

Le portrait littéraire de Déroulède

De Amicis fragmente le portrait de son ami en cinq paragraphes qui touchent à l'amour patriotique, à son service de soldat, à l'écriture et la réception de ses recueils, pour enfin développer un commentaire sur sa poésie.

Les *Chants du soldat* s'inspirent de la campagne de 1870. Or, dans les quelques paragraphes dont on dispose on ne parlera pas de la campagne, ne serait-ce que pour préciser que De

[6] Feraios Rigas (1757-1798), écrivain et patriote grec ; Manuel José Quintana (1772-1857), écrivain et patriote espagnol ; Theodor Körner (1791-1813), écrivain et patriote allemand.

[7] Michel Winock, *La fièvre hexagonale : les grandes crises politiques de 1871 à 1968*, Paris, Calmann-Lévy, 2009 [1986] ; voir aussi *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990 [1982].

Amicis participe de l'héroïsation de Déroulède et présente la guerre comme une aventure fabuleuse (« parte piena d'avventure così singolari », etc.). Je me bornerai à noter qu'il a pris part à la célèbre bataille d'Héricourt (8-18 janvier 1871) qui se termine avec l'internement de 90000 soldats en Suisse et la perte de trente de ses camarades : De Amicis parle de « momento più desolante della campagna », pour lequel il a été décoré de la Légion d'Honneur. Aussi, une fois rentré en France, prend-il part à la Commune. À ce propos, De Amicis lui confère même le don de la prophétie en disant qu'il pressentait que « qualcosa di terribile sarebbe seguito ». Pendant l'insurrection de Paris, Déroulède fut blessé sur une barricade : les *Chants du soldat* furent écrits pendant les trois mois de convalescence.

Afin que le lecteur italien puisse comprendre l'écriture patriotique de Déroulède, De Amicis cite plusieurs fois les poètes patriotiques italiens : Berchet (*Romito del Cenisio*), Rossetti (*O morte o libertà !*), Mameli (*Inno d'Italia*) et Mercantini (*Spigolatrice di Sapri*). D'ailleurs, s'il les mentionne, c'est moins pour un souci d'établir un panthéon qu'en fonction de répondre à l'accusation de mauvaise qualité dont souffre la poésie patriotique. Dans sa péroraison écœurée, De Amicis s'érige en témoin pour l'ensemble de sa génération :

> che importava a noi che il Berchet avesse delle frasi barbare e dei versi duri […]. Anche noi fanciulli del '48 […] Bambini, le abbiamo udite recitare da nostro padre con gli occhi pieni di pianto […].

Il convoque les sentiments du courage, de l'amour pour la patrie, du devoir, que « deve ravvivare in sé chiunque voglia *giudicare rettamente* un poeta nazionale straniero […] ». C'est dans cet élargissement du discours à la poésie étrangère que l'on devine son ouverture d'esprit et sa conviction de l'existence d'un soubassement de valeurs européennes pour la construction des États nationaux. Le détour lui permet de récuser à la fois le « lettore freddo » et la critique avec sa « mano gelata » selon laquelle la poésie patriotique ne donnerait pas la mesure du génie poétique. En phase avec la pensée de Berchet, il retorque qu'un bon critique reconnait le talent d'un écrivain par son dévouement civique. Non seulement Déroulède est rangé aux côtés de

poètes majeurs de l'« âge des révolutions »[8] (« Déroulède è senza dubbio un poeta di quella levatura »), mais encore « <l>e sue poesie sono le prime di questo genere in Francia ». Oublie-t-il ou feint-il complètement d'oublier la poésie de Chénier, de Lamartine, de Béranger ou de Hugo[9] ? Rouget de l'Isle est le seul poète français cité et sa « Marseillaise » est considérée comme l'unique poésie née d'une période trouble de l'histoire et donc comparable à celles de Déroulède. *In fine*, et là il exagère, « il soldato del 1870, è poeta ben più grande del luogotenente d'artiglieria del 1791 ».

Pour ce qui concerne l'aspect littéraire, De Amicis utilise le mot « style » pour signifier « passion », pluralité de genres (« la narrativa e la lirica, l'ode e la canzonetta, il dialogo e la descrizione »), richesse thématique. Il préfère signaler que ces poésies « producevano un'*impressione* nuova », et la raison est pour lui toujours la même : à partir de l'empreinte émotionnelle (« giovanili e gravi ad un tempo », « fiere ed affettuose », « eccitavano e consolavano ») elles captent le lectorat et jouent un rôle civique.

Sans craindre de choquer les littérateurs, il semble dire ici que l'idée l'emporte sur le style[10]. La facture littéraire (« gale letterarie ») est pour lui du maniérisme inadapté à une poésie « più pensata che scritta, più vissuta che pensata ». C'est ainsi qu'il lui reconnait le rôle d'écrivain témoin (« Qui tutto è stato preso dal soldato nella esperienza tremenda del vero »). Et aux exploits du poète-soldat de s'inscrire dans la légende : « I *Chants du soldat* erano diventati il vade mecum d'ogni soldato patriotta […] », on les déclamait à l'école, dans les théâtres, dans les salons ».

[8] Jean-Luc Chappey ; Corinne Legoy ; Stéphane Zékian, *Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820)*, « La Révolution française » [En ligne], 7 | 2014, URL : <http://lrf.revues.org/1179> [cons. le 10/07/2024].

[9] Tous ont été fréquemment cités dans la poésie de la guerre de 1870 : en particulier, des *Iambes* de Chénier, le vers « la patrie allume ma voix » ; de Béranger citons « Le Bon Français », dont le vers « Si l'on est Prussien en Prusse, en France soyons Français ! » est devenu un refrain ; de Hugo, *Les Châtiments* ou *L'Année terrible* paru la même année que les *Chants du soldat*.

[10] Voir Stéphanie Bertrand ; Sylvie Freyermuth (dir.), *Le Nationalisme en littérature : des idées au style (1870-1920)*, Bruxelles, Peter Lang, « Convergences », 2019.

Il fait même appel au genre de la peinture d'histoire pour préciser ce « style » : « finito di leggere […] par come un panorama[11] Legoy». Le lecteur est un spectateur placé au centre de la scène, et les poèmes comme des petits tableaux racontant chacun une scène historique. Tout en filant la métaphore picturale, il s'exprime sur la « traccia » que la lecture laissera dans les esprits, et notamment « sopra di noi italiani » invités à retrouver les mêmes « émotions » (« nostro orgoglio nazionale lacerato ») : « Mutata la lingua, cangiati i Prussiani in Austriaci, quella potrebbe parere poesia scritta dopo Novara o dopo Custoza da un focoso luogotenente dei bersaglieri ». Il désire approcher le « style » mais il se limite à noter l'usage talentueux de la rime et du refrain et il s'abstient de tout jugement à propos du style et du mètre français : « non oso metter parola e mi sono persuaso che è difficilissimo ad un italiano […] di giudicare in questa materia ». Pourtant, malgré l'approbation du langage qui mélange le plébéien et le soldatesque, il parvient à admettre une certaine faiblesse de l'écriture quand il affirme que le talent littéraire se manifeste uniquement où il est « *strettamente* necessario per dare dignità ed efficacia alla parola del soldato ». À propos de la rhétorique, ensuite, il considère positivement l'absence de similitudes, de procédés oratoires et d'affectation. Et néanmoins, il remarque une tendance trop envahissante de la symétrie dans les images, dans les phrases et dans les sons qui trahissent l'artifice.

Après la péroraison, De Amicis enchaîne l'une après l'autre les poésies qui l'ont le plus touché et leur apporte quelques annotations, des remarques toujours emphatiques : « non si può legger senza lacrime » (*Bon Gîte*), « poesia ingenua e fresca che vi va all'anima » (*La Cocarde*), « sincerità e profondità d'un sentimento particolare » (*En avant !*).

D'une manière quelque peu impatientée, il termine en laissant la parole aux « verseggiatori dotti », eux qui ont fait de la

11 Le genre du panorama est particulièrement prisé au milieu du XIX[e] siècle et constitue une nouvelle manière de représenter l'histoire. Parmi les peintres les plus célèbres citons Langlois, Détaille, Poilpot et de Neuville qui ont réalisé des panoramas sur la guerre de 1870. Voir Margot Renard, *Aux origines du roman national. La construction d'un mythe par les images, de Vercingétorix aux Sans-culottes (1814-1848)*, Paris, Mare & Martin, 2023.

poésie une science et qui trouveront des vers tout à fait incultes, le style médiocre, la forme souvent barbare.

Il se demande donc comment répondre à ces « censures ». On peut y voir du bienfondé, dit-il, *mais* la distinction entre la forme écrite et les sentiments d'un auteur, qui plus est ses sentiments patriotiques, *n'est pas raisonnable*. Il clôture donc cette partie en bravant la critique sur un aveu d'incompréhension qui tient, lui, du procédé rhétorique de la litote, qu'il peut se permettre en tout honneur en tant qu'écrivain réputé :

> *Noi non sappiamo* se sia trasandata o rozza la forma della poesia del Déroulède : *sappiamo* che è una poesia nobile, generosa, maschia, feconda […] i suoi canti semplici e schietti […] resteranno ; e mentre la critica baderà a notarne i versi scadenti […] essi continueranno a ritemprare dei caratteri, a formar dei cittadini, a preparare dei valorosi ; e la gloria del poeta crescerà con la forza della patria.

Le mot de la fin revient à l'Académie française qui confère en 1873 le prix de poésie Montyon aux *Chants* « dans lesquels s'expriment avec énergie de bien nobles sentiments ».

I canti del soldato

> Traduire un poète, ce n'est pas prendre un compas,
> et copier les dimensions de l'édifice ;
> c'est animer du même souffle de vie un instrument différent »
> « De l'esprit des traductions
>
> Madame de Staël, *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1821

Dans le souhait de la libre circulation des idées en Europe et du dialogue entre les littératures et les cultures, Mme de Staël s'exprimait ainsi au début du XIX^e^ siècle. Un texte qui exerça une influence considérable dans l'élaboration des catégories esthétiques, politiques et littéraires modernes ainsi que sur la réflexion systématique sur la traduction en tant que vecteur de communication interculturelle.

La traduction de Campori se situe dans cette atmosphère et son statut de poète traducteur, se doublant de celui de soldat, permet de parler d'une traduction entre pairs, le résultat de

l'interaction dialogique et de la médiation entre deux horizons poétiques et linguistiques différents, en phase avec les nouvelles sensibilités introduites par Mme de Staël : « saisir le sens singulier, la tonalité et l'énergie[12] ».

Une première lecture des titres permet d'identifier aisément les thèmes de la guerre de Déroulède : "Viva la Francia !", "Il trombettiere", "La retro-guardia", "Il piccolo turco", "Frammento", "La Marsigliese", "Cacciatori a piedi", "Fuga", "Al Belgio", "Entusiasmo", "Una lezione", "Bazeille", "Sono là…", "Al dottor Dolbeau", "Alla baionetta", "La coccarda", "De profundis", "L'abbozzo", "Canzonetta", "A Corneille", "Væ Victoribus!".

La traduction des titres ainsi que celle du recueil sont proches de l'originel, la dédicace en revanche, est laissée en langue française, pour préserver l'intimité du geste poétique de Déroulède qui s'adresse à ses parents : « À ceux qui m'ont appris à aimer la patrie, à mon père, à ma mère. Paul Déroulède. Janvier 1872 ».

Pour ce qui concerne la difficulté linguistique, il s'agit d'un français courant et d'un langage militaire qui ne soulève pas de gros problèmes pour la traduction. Il n'y a pas de texte en regard mais le traducteur garde au moins le titre originel en dessous du titre italien.

Les difficultés majeures sont clairement liées à la contrainte métrique. Campori essaye de conserver l'aspect littéraire en l'adaptant aux règles métriques de l'italien. Il en résulte une poésie tout à fait respectueuse de la facture linguistique et littéraire du modèle français mais qui possède une dignité autonome dans l'espace littéraire italien. Je présenterai ici cinq poèmes : le premier et le dernier poème ; *Le Clairon ; Le petit Turco*, dédié à son frère ; *Bazeille*, l'un des épisodes les plus marquants de la guerre.

"Viva la Francia!"

La première remarque à formuler tient à la structure du poème : quatorze quatrains deviennent seize quatrains. Il s'agit

[12] Jane Elisabeth Wilhelm, *La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël*, « Meta », 49 (3), Presses Université de Montréal, 2004, 692–705, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/009387ar> [cons. le 15/07/2024].

d'une différence qui est moins linguistique que sémantique. Le poème met en scène un « Je » qui témoigne de l'expérience vécue (« j'ai vu ») et assure aux Français que les soldats ont combattu avec courage et honneur à Reichshoffen[13] (« Et de ces assauts-là les Prussiens n'en font pas ! »), qu'ils savent mourir et que sous la haine couve déjà le projet de revanche.

Dès les premières strophes on s'aperçoit du travail de médiation :

FR : Oui, France, on t'a vaincue, *on t'a réduite même*,
Et comme il n'a pas eu pour preuve les succès,
À ton courage encore on jette l'anathème,
Et les Français s'en vont rabaissant les Français.
Que *la faute fut grande* et cette guerre folle,
Qui le nie ? Ils sont là nos désastres d'hier.
Mais qu'au bruit des canons tout un passé s'envole !
Que *tout un avenir* soit brisé sous ce fer ! […] (nous soulignons)
IT: Sì Francia, t'han vinta, dannata allo sdegno
Poiché gli infortuni le prove seguir.
Lo stesso coraggio d'anatema è segno.
E il Franco già sentesi il Franco avvilir.
Di guerra si folle chi niega l'errore?
I nostri disastri di ieri, son là!
Ma che d'un passato distruggansi l'ore
Pel rombo d'un colpo, Francesi non già! […] (nous soulignons)

À l'alexandrin français Campori fait correspondre le dodécasyllabe et le même schéma de rimes (ABAB). La traduction met en relief le premier vers de chaque strophe par un retrait. Les extraits ci-dessus soulignés montrent une perte de sens que le lecteur ne peut pas combler sans le texte en regard. Il s'agit de la perte de l'information territoriale qui explique ce « réduite même » : l'Alsace et partie de la Lorraine traduite avec l'expres-

[13] Reichshoffen est peut-être la bataille qui a inspiré le plus les poètes, décrite en termes d'« hécatombe » ou d'« holocauste », mots qui resonnent avec ceux de l'historien : « Frœschwiller a été une rencontre meurtrière […] La cavalerie cuirassée française a été sacrifiée dans des chevauchées inutiles. ». Roth fait noter que la bataille a été engagée « sans que ni Mac-Mahon ni le prince royal n'aient donné la moindre ordre ». L'infériorité numérique est également rectifiée (de 35 à 40000 soldats du côté français et 60000 au maximum du côté allemand — et non 100000), d'autant plus que la supériorité de la position et des armements était favorable aux français. La bataille a des conséquences très graves : la route pour Strasbourg est ouverte, le territoire laissé à l'occupant allemand. François Roth, *La Guerre de 1870*, Fayard, 1990.

sion « dannata allo sdegno » ; « la faute » se réfère à la déclaration de guerre par Napoléon III piégé par l'habile Bismarck, que Campori essaye de synthétiser en évitant l'enjambement ; et l'idée de l'« avenir » traduite avec l'exclamation « non già ! » anticipe les propos suivants.

L'effort et les sacrifices des soldats sont quelque peu modifiés, la traduction faisant perdre et gagner tout à la fois de nouveaux signifiés : « Al fianco la daga, sul dorso il fucile , / O figli di Francia, per aspri sentier », deux vers ajoutés ; « ses efforts » devient « slancio guerrier » ; au « J'ai vu » du poète répond le pluriel « Veduti vi abbiamo » comme pour reconnaitre, en tant qu'Italiens, qu'ils ont mérité ; l'idée de soldats « pieux chevaliers de cette guerre sainte » et « martyrs » se perd alors que le poème n'a pas encore atteint la moitié. Les propos conclusifs sont davantage tempérés : « Paris affamé n'a jamais défailli ! » n'apparaît pas, le verbe « vautrer » qui connote l'ennemi (« sur le sol sanglant où le vainqueur se vautre ») disparaît, et la force haineuse de la strophe finale, même si la métaphore de l'éclair lui confère un certain lyrisme, apparaît-elle tout de même atténuée :

FR : *Et la revanche doit venir*, lente peut-être,
Mais en tout cas *fatale*, et terrible à coup sûr ;
La *haine est déjà née*, et la force va naître :
C'est au faucheur à voir si le champ n'est pas mûr. (nous soulignons)
IT: Rivincita adunque, dell'occhio già il lampo
Le forze alimenta; sol resta a veder
e tanto matura la messe del campo
Il colpo di falce saprà sostener.

"Il trombettiere"

Ce poème a obtenu un succès flagrant dans les café-concert de la capitale via la voix de l'interprète Amiati et la musique d'Émile André[14], et sa présence dans les manuels scolaires de la

[14] Yves Rassendren, *La chanson nationaliste de 1871 à 1914 ou la chanson d'une guerre à l'autre*, « Chroniques allemandes », 10, 2003 : *La guerre en chansons*. pp. 81-96 [En ligne] <https://www.persee.fr/doc/chral_1167-4733_2003_num_10_1_1867> [cons. le 21/07/2024].

Troisième République témoigne de l'importance essentielle que le Clairon joue dans la poétique de l'auteur.

Campori intervient encore une fois au niveau de la strophe (sizain en quintil) ; la rime devient croisée ; l'octosyllabe est remplacé par le décasyllabe ; le rythme souffre de ces changements.

La traduction s'éloigne donc de l'originel :

FR : L'air est pur, la route est large,
Le Clairon sonne la charge,
Les Zouaves vont chantant,
Et là-haut sur la colline,
Dans la forêt qui domine,
Le Prussien les attend.
IT: É l'aura pura, larga la via;
Suona alla carica il trombettier,
Dall'alto il Prusso le mosse spia:
Mentre lo Zouavo con tuon guerrier
Canta la bella canzon natia.

La transformation impacte négativement sur le rythme très alerte de Déroulède : la construction en parataxe permet au lecteur de visualiser la scène (hypotypose) et d'attendre quelque chose qui n'apparaît qu'à la fin du sizain : le Prussien qui guette les soldats. De plus, la structure sujet/verbe qui assurait la symétrie du rythme et soutenait l'effet d'attente est également modifiée ; encore, le troisième vers placé au milieu de la strophe dévoile définitivement l'ennemi.

À la cinquième strophe l'adversatif « Mais » qui met en relief l'attitude du clairon qui sonne la charge en mourant, est substitué par une consécutive qui nuance légèrement l'action :

FR : […] À la première décharge
Le Clairon sonnant la charge,
Tombe frappé sans recours ;
Mais, par un *effort suprême*,
Menant le combat *quand même*,
Le Clairon sonne toujours. (nous soulignons)
IT: […] Pel fitto fuoco di lunghe file
Colpito è a morte il trombettier,
Che con estremo pensier gentile
Suona, la carica sullo stranier.
Ultimi slanci d'un cor non vile.

Lyrisme et mélancolie sont les traits que Campori ajoute à cette scène héroïque. La traduction perd néanmoins la symétrie entre le deuxième vers et le dernier de la strophe qui éternisent le rôle du Clairon. Encore la traduction perd-elle l'expression « quand même », désormais mot d'ordre des ligueurs et des nationalistes.

"Il piccolo turco"

L'enrôlement du petit frère (il avait dix-sept ans) lui inspire ce poème où il raconte le voyage d'André et de sa mère pour rejoindre son régiment. Le poème se clôt laissant un portrait de famille : la mère avec ses deux enfants soldats prennent leur repas dans une auberge, regardés avec tendresse par les frères d'armes.

Le poème comporte douze septains. La variation sur la forme *triolet* fondé sur la répétition des vers entiers – ici les deux premiers se répètent à la fin –, confère un air de musique au poème. Le rythme de la poésie contraste avec le thème soldatesque, mais le répertoire chansonnier de la fin du siècle admet toutes les passions[15].

Après avoir modifié le titre en ajoutant un adjectif qui sert au lecteur italien pour identifier le petit frère, André est même appelé « il giovane garzone ». Campori travaille encore une fois lourdement sur la structure du poème. Ainsi, la forme fixe disparaît enlevant à la poésie son rythme de berceuse, l'un de ses attraits principaux Le groupement strophique devient un quatrain, et par conséquent les rimes sont croisées.

La traduction réunit le contenu de deux strophes :

FR : *C'était un enfant, dix-sept ans à peine,*
De beaux cheveux blonds et de grands yeux bleus.
De joie et d'amour sa vie était pleine,
Il ne connaissait le mal ni la haine ;
Bien aimé de tous, et partout heureux.
C'était un enfant, dix-sept ans à peine,
De beaux cheveux blonds et de grands yeux bleus. (nous soulignons)

15 *Ibidem.*

IT: Era fanciullo ancora, diciasett'anni appena,
Da' bei capelli biondi, dai grandi occhi di ciel.
Era di gioie e amori la sua vita ripiena,
È ognor dall'alma infante sgombro dell'odio il vel […]

D'autres contenus sont supprimés, comme l'adjectif « amère » associé à la défaite, traduit par l'expression « nemico […] vincitor » ; le vers « Ma mère est vaillante, / Et je suis son fils, et je n'ai pas peur », qui raconte l'héritage patriotique familial ; l'hommage à la figure de la mère est lui aussi supprimé ainsi que sa souffrance davantage soulignée par Déroulède par le discours direct, « Mon Dieu ! Disai-t-elle, ils m'ont pris mon cœur. ». Néanmoins, Campori trouve une stratégie pour la mettre en relief, soit enjambant sur la strophe suivante : « Compose alle sue chiome di vedovanza il velo / La madre, e al reggimento il figlio accomagnò. ».

"Bazeille"

FR: *Le blâme qui voudra, moi je l'aime ce prêtre* !
Est-ce sa faute à lui s'il perdit la raison,
Si des frissons *de haine* ont traversé son être,
Lorsque les Bavarois, les poings pleins de salpêtre,
Brûlaient homme par homme et maison par maison ? (nous soulignons)
[…] La place de l'Église était encore à prendre,
Mais nos soldats luttaient d'un cœur mal assuré,
Et quelques-uns déjà murmuraient de se rendre,
Lorsque sur le parvis un cri se fait entendre
« Aux armes ! mes enfants ! » C'était le vieux curé
IT: *Sovra lui getti il biasimo, chiunque vuol, non io*
Che l'amo questo prete! Chè non fallì davver;
Se la ragion, per troppo entusïasmo, *Iddio*
Gli tolse nell'eccesso d'un impeto guerrier,
Allor che uomo per uomo, casa per casa offese,
Con ferro e fuoco in pugno un'orda bavarese. (nous soulignons)
[…] Restava a conquistarsi la piazza della chiesa;
Ma i soldati lottavano colla sfiducia in cor.
E sussurrava intorno un triste suon, la resa:
Quando una nota voce s'intese in quel fragor.
La voce era del vecchio e povero curato
Che gridava « sull'armi! » dal mezzo del sacrato.

Ce poème retrace l'un des épisodes très célèbres de la guerre. L'épisode est aussi connu grâce au tableau d'Alphonse de Neuville *Les dernières cartouches* (1873).

Il a lieu le Ier septembre et se situe dans le cadre plus général de la bataille de Sedan. Les farouches affrontements entrainent des pertes nombreuses et leur issue est la capitulation. Déroulède rend ici hommage à l'héroïsme jusqu'au-boutiste d'un curé de village qui exhorte ses citoyens à prendre les armes. Il s'agit vraiment d'une poignée d'hommes.

Le poème est parmi les plus courts du recueil, six quintils en vers alexandrins et schéma de rimes ABAAB. Campori propose un sizain, vers hétérométriques et schéma de rimes ABABCC. On assiste donc à un développement du propos. Notons par exemple que pour le premier vers Campori en emploie deux, sans doute pour exalter le comportement du curé ; « perdit la raison » demande aussi deux vers et un enjambement ; à remarquer la modulation de « frissons de haine » en « impeto guerrier ». En même temps, le choix de Campori du mot « orda » pour se référer aux Bavarois, renvoie aux hordes des Vandales et témoigne d'une attention à l'histoire linguistique française qui manifeste les flux et reflux de l'histoire.

Dans la suite du poème, Déroulède confère la parole au prêtre mais Campori renverse les termes : au-delà de la substitution des divinités, chez le premier l'accent est mis sur le curé qui demande pardon pour avoir poussé à mort certaine ses paroissiens – « et que Dieu me pardonne ! », alors que pour le second il s'agit plutôt d'une bénédiction que le curé leur confère – « *v'assista la Madonna* ! » (nous soulignons).

Le traducteur introduit ensuite une métaphore littéraire latine qui évoque Virgile[16], Dante[17], le Risorgimento — et, pour le lecteur contemporain, Ungaretti[18] :

> **FR :** Les habits bleus *tombaient comme les bois d'automne*,
> Mais leur flot grossissait toujours, comme la mer. (nous soulignons)

16 Virgilio, *Énéide*, Libro VI, vv. 309-312.
17 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Inferno*, canto III, vv. 112-116.
18 Giuseppe Ungaretti, « Soldati », *Allegria di naufragi*, 1918.

IT: E le tuniche azzurre *cadevano del par*
Che foglie nell'autunno, ormai la terra è rossa.
Ma l'onda fiera incalza, siccome mare ingrossa. (nous soulignons)

La comparaison des soldats au bois évoque l'heureuse métaphore des nombreuses âmes mortes pareilles aux feuilles automnales créée par Virgile ; Dante lui rend hommage et Campori, homme du Risorgimento qui connait bien Dante et son importance en tant que fondement de l'unité nationale, fait de même. En l'évoquant ici, il obtient deux résultats : d'un côté, il permet au texte de Déroulède d'entrer dans une filiation littéraire que, seul, il ne pouvait pas revendiquer ; de l'autre, il fait connaître le poète français par l'intermédiaire de la culture latine et italienne.

Antithétique à cette métaphore, la métaphore de l'onde illustre l'arrivée de renforts prussiens et donc la proportion inégale des deux armées qui empêche toute résistance (« La lutte se finit, hélas ! Comme o peut le croire »). Et cependant, Déroulède attribue à l'ennemi une attitude respectueuse face à tous ces morts :

FR : Mais les fiers Allemands ont regardé, surpris,
Ces paysans couchés sous la muraille noire ;
IT: Ma l'alemanno istesso sorpreso allor restò.
Quando dall'alto, sotto della feral muraglia
Di tante umane spoglie il campo riguardò.

Certes, ce fut moins pour les remercier que pour anoblir le sacrifice des paysans dont la conduite valeureuse a « sauvé l'honneur » de la patrie. La traduction est plus étendue : il ajoute le détail du regard du vainqueur du haut en bas, il impose une ponctuation forte (« allor restò. ») et un temp verbal pour désigner une pause, à la fois syntactique et métrique, qui exprime le recueillement.

"Væ Victoribus !"

« Malheur aux victorieux » proclame Déroulède à la fin du recueil et c'est tout un programme. L'avertissement contraste avec le *Vae victis* (« malheur aux vaincus »), expression latine que l'on prononçait face à des épisodes d'acharnement sur l'ad-

versaire visiblement hors de combat. Déroulède renverse l'expression latine et promet de futures représailles.

Le poème est composé de dix quatrains en vers alexandrins, le dernier hexasyllabique, à rimes croisées. Le dernier vers est toujours le même (« La Prusse et les Prussiens ! ») sauf à l'avant-dernière strophe : la répétition renforce le message et, d'une certaine façon, anticipe l'obsession pour la revanche.

FR : Enfin, c'est là surtout le vœu de ma jeunesse,
C'est seul pour quoi je vis, c'est à quoi seul je tiens,
Que la Patrie en deuil se reprenne et ne laisse
Que la Prusse aux Prussiens !
Que tout s'arme contre eux, contre eux que tout conspire
Que, quels que soient le chef, la route et les moyens,
La France et les Français n'aient qu'un seul but : détruire
La Prusse et les Prussiens ! (nous soulignons)
IT: Questa è la speme infine onde, o mio cor ti pasci,
È questo infine il voto de' miei sospiri arcani,
Che la dolente patria riprendasi, né lasci
Che la Prussia ai Prussiani!
Che tutto contro ad essi, s'armi e cospirin tutti,
Qualunque sieno i capi nostri o i lor novi piani,
A questo sol la Francia miri, veder *distratti*[19] (nous soulignons)
La Prussia e i Prussiani!

La traduction conserve la strophe et la rime croisée, même si elle comporte quelques difficultés : la structure en chiasmes et en symétries n'est pas reproduite ; « leurs biens » devient « giochi strani » ; « tous ces noms sont les siens » devient « i nomi di carnefici non sono ad essi estrani » ; « vœu de ma jeunesse » devient « sospiri arcani » ; « les moyens » devient « loro novi piani ».

Le mot de la fin du recueil est donc très clair : il n'est plus question de souvenir nostalgique des provinces de l'Est, ni de chanter l'honneur des soldats dans la défaite. Il s'agit maintenant de semer la graine de la revanche pour déterminer les conduites futures.

Pour conclure, on peut affirmer que Campori a atteint l'objectif « de staëlienne mémoire » qui est celui de fournir « une

[19] Nous croyons qu'il s'agit d'une faute de frappe, mais il n'y a pas d'errata corrige. Lire « distrutti ».

jouissance semblable » et d'animer le texte italien du même souffle patriotique déroulédien. On le sait, Déroulède a négligé la forme : on parlera dès lors de sa poésie comme expérience perceptive. Chez lui, la guerre n'est pas une expérience indescriptible, l'écriture n'est pas une écriture de l'indicible, c'est au contraire une écriture de témoignage dont la visée est la construction de la mémoire et la réparation. Dans la traduction on perçoit le lyrisme, la souffrance, le tragique de la guerre : on peut affirmer qu'il a revêtu la poésie de Déroulède des habits du Risorgimento italien sans nécessairement nuire au texte français. De la même manière, le portrait dressé par De Amicis fait appel à la poésie et aux valeurs du Risorgimento.

Le héros du Risorgimento, Garibaldi, parti pour aider l'armée française en déroute, a repoussé les Prussiens à Dijon (21-23 janvier) : Hugo a pris sa défense au sein de l'Assemblée nationale lorsque la droite refusait sa candidature, et les territoires de la Franche-Comté s'en rappellent encore aujourd'hui. C'est peut-être aussi avec ces sentiments à l'esprit que Campori a envisagé cette traduction. Jusqu'à-ce que des recherches plus approfondies permettent une réflexion comparatiste et historique plus approfondie sur la réception italienne de la littérature de la guerre de 1870.

Bibliographie

Textes littéraires

Campori Matteo, *I Canti del soldato*, Modena, Tipografia legale, 1882.

Déroulède Paul, *Les Chants du soldat*, Paris, Michel Levy, 1872.

Travaux critiques

Bertrand Stéphanie ; Freyermuth Sylvie (dir.), *Le Nationalisme en littérature. Des idées au style (1870-1920)*, actes du colloque « Du Style des idées (I) nationalisme et littérature (1870-1920) » organisé les 28 et 29 juin 2018 à l'Université du Luxembourg, Bruxelles, Peter Lang, « Convergences », 2019.

Brambilla Alberto, *Edmondo De Amicis et la France (1870-1883). Contacts et échanges entre littérature italienne et littérature française à la fin du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat en cotutelle, Universités de Franche-Comté et de Milan, sous la co-direction de M. le Professeur Angelo Colombo et de M. le Professeur William Spaggiari, 2011.

Chappey Jean-Luc ; Legoy Corinne ; Zékian Stéphane, *Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820)*, « La Révolution française » [En ligne], 7 | 2014, <http://lrf.revues.org/1179> [cons. le 10/07/2024].

Joly Bertrand, *Déroulède. L'inventeur du nationalisme*, Paris, Perrin, 1998.

–, *La France et la revanche (1871-1914)*, « Revue d'histoire moderne et contemporaine », 46-2, 1999, pp. 325-347.

Matvejević Predrag, *Pour une poétique de l'évènement. La poésie de circonstance. Suivi de l'engagement et l'évènement*, Paris, Union Générale d'éditions, 1979.

Rassendren Yves, *La chanson nationaliste de 1871 à 1914 ou la chanson d'une guerre à l'autre*, « Chroniques allemandes », 10, 2003 : *La guerre en chansons*, pp. 81-96 [En ligne] <https://www.persee.fr/doc/chral_1167-4733_2003_num_10_1_1867> [cons. le 21/07/2024].

Renard Margot, *Aux origines du roman national. La construction d'un mythe par les images, de Vercingétorix aux Sans-culottes (1814-1848), Paris, Mare & Martin, 2023*.

Roth François, *La Guerre de 1870*, Paris, Fayard, 1990.

Englund Steven, c.-r. de Bertrand Joly, *Paul Déroulède. L'inventeur du nationalisme*, Paris, Perrin, 1998, « Bibliothèque de l'école des chartes », 2000, T. 158/1, pp. 309-311.

Tatti Maria Silvia, *Sconfitta militare e retorica letteraria*, in *La vittoria macchiata. Memoria e racconto della sconfitta militare del Risorgimento*, a cura di D. Tongiorgi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

Wilhelm Jane Elisabeth, *La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël*, « Meta », 49 (3), Presses Université de Montréal, 2004, pp. 692-705, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/009387ar> [cons. le 15/07/2024].

Winock Michel, *La fièvre hexagonale. Les grandes crises politiques de 1871 à 1968*, Paris, Calmann-Lévy, 2009 [1986].

–, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990 [1982].

Alfredo Luzi*

«Si impara di più da chi non ci assomiglia». Vittorio Sereni traduttore di *Fogli d'Ipnos* di René Char

Nella premessa a *Il musicante di Saint-Merry,* che raccoglie un'ampia scelta delle sue traduzioni da testi poetici, Vittorio Sereni scrive:

> A tradurre da testi altrui non avevo mai pensato fino a quando un compagno di prigionia, che leggeva l'inglese molto meglio di me ma non aveva esperienza di versi, mi passò una sua versione letterale da una poesia di E.A. Poe pregandomi di farne una poesia italiana a suo uso e consumo, naturalmente tenendo sott'occhio l'originale inglese[1].

Poiché il poeta fu fatto prigioniero a Paceco il 24 luglio 1943 e rimpatriato a guerra finita nel 1945, dopo due anni di permanenza in campi di concentramento in Algeria e Marocco, possiamo dedurre che la sua attività di traduttore, talvolta per «commissione», talvolta per «elezione»[2], si sia svolta ininterrottamente per quasi quarant'anni fino alla pubblicazione del volume einaudiano *Il musicante di Saint-Merry* nel 1981, due anni prima della morte dello scrittore.

Ma è da sottolineare anche il ruolo svolto da Sereni nel suo lavoro editoriale come direttore letterario della Mondadori dal 1958 al 1975 e responsabile dei «Meridiani», e dal 1980 direttore della collana «I paralleli» per la casa editrice Il Saggiatore.

Con le sue scelte egli contribuirà a far conoscere in Italia le voci più autentiche della poesia mondiale contemporanea.

* Università di Macerata.

1 Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981, p. V.

2 *Ibidem*, p. VI.

Giustamente Gian Carlo Ferretti osserva che nell'elenco delle traduzioni proposte:

> Sembra inoltre non casuale la presenza di poeti che hanno partecipato in prima persona a eventi cruciali del Novecento come la guerra di Spagna e la Resistenza, che hanno praticato l'opposizione e il dissenso in regimi dittatoriali, che hanno vissuto esperienze politiche democratiche, o che sono passati attraverso la tragedia del genocidio: tra gli altri […] Seferis e Char, e ancora Hikmet, Różevicz, Auden, Huchel, Ritsos, Evtušenko, Celan, autori nella cui produzione poetica sono presenti fermenti morali, sociali, civili, o comunque critici. […] Queste presenze del resto si possono ricollegare a quel sottile, imprevedibile, tortuoso, e tuttavia fecondo rapporto tra la poesia e *l'altro*, che è un motivo centrale del lavoro editoriale, intellettuale e letterario portato avanti da Sereni[3].

In effetti è la centralità del soggetto nella sua dimensione esistenziale a caratterizzare in tutta l'opera sereniana la connessione tra esperienza vissuta e poesia. Le due dinamiche, quella letteraria e quella pragmatica, s'intrecciano, producendo echi di scrittura, suggestioni, ritmi, di cui Sereni è consapevole:

> Esiste poi, o almeno è esistito per me, un momento ulteriore nel quale non si traduce più, semplicemente, un testo, bensì si traduce l'eco, la ripercussione che quel testo ha avuto in noi. […] Tra le traduzioni in cui mi sono impegnato molte se non tutte hanno corrisposto a precisi momenti della mia esistenza, li hanno accompagnati come può farlo un motivo musicale, abbastanza perché il mio ricordo ne porti il tono, l'accento e il colore[4].

La traduzione di un testo, che è il processo più approfondito di un atto di lettura, acquista così una dimensione esperienziale, diventa uno degli atti a disposizione del soggetto nel suo inesausto desiderio di conoscenza, in un continuo gioco tra acquisizione testuale e *Erlebnis*: «perché in realtà una poesia non si legge, si convive con essa»[5].

La dimensione biografica, con implicazioni etiche e sociali, caratterizza anche il primo approccio del poeta a René Char. È lo stesso Sereni ad offrirne la motivazione critica:

[3] Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, il Saggiatore, Fondazione Mondadori, 1999, p. 124.

[4] Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p. IX.

[5] Vittorio Sereni, *Letture preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 119.

Ma capita anche di pensare, per certi testi che il solo modo di leggerli, ovvero di leggerli più a fondo, è tradurli. Questo mi è certamente accaduto nel caso di Char, dal quale in un primo tempo mi ero sentito respinto pur essendone oscuramente affascinato. Infatti non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non proprio per opposizione, per confronto. […] – e si impara di più da chi non ci assomiglia[6];

e a illustrarne, sul piano esistenziale, il meccanismo psicologico di attrazione per differenza verso un testo come *Feuillets d'Hypnos*, in cui la poesia sfocia in azione e resistenza, da parte di un poeta come lui condannato per due anni all'inazione, al «male del reticolato»[7].

Egli scrive:

Io venivo da un'esperienza negativa, che era la prigionia: cioè la non partecipazione a quello che è avvenuto negli anni tragici – tragici e decisivi – tra il '43 e il '45. Io sono stato prigioniero esattamente in quel periodo, e prigioniero in un modo, se vogliamo dirlo, blando, perché non era la prigionia di quelli deportati in Germania, nei campi di concentramento tedeschi, come mi sarebbe potuto capitare se le vicende della guerra mi avessero portato in un posto piuttosto che in un altro. […]

E però al tempo stesso c'era proprio questo senso di essere, come dire, emarginati, di essere buttati fuori dalla storia, almeno da quella storia che era in movimento in quegli anni, e quindi un'esperienza in questo senso negativa.

Char veniva dall'esperienza opposta, da un'esperienza positiva, era stato comandante dei *maquis*; oltre ad aver compiuto atti di valore aveva guidato degli uomini, aveva partecipato alla Resistenza in modo molto attivo. E quindi, in sostanza il mio *Diario d'Algeria* era, come dire?, l'altra faccia. *I Feuillets d'Hypnos* erano l'altra faccia rispetto al mio *Diario d'Algeria*[8].

Esortato da Giorgio Bassani, direttore della "Biblioteca di letteratura" delle edizioni Feltrinelli, Sereni nel 1958 si dedica alla traduzione integrale dei *Feuillets d'Hypnos,* collaborando con un altro poeta, Giorgio Caproni, alla prima edizione italia-

6 Vittorio Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, cit., p.VIII.

7 Vittorio Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983, p.16.

8 Franco Piperno (a cura di), *Studi per Riccardo Ribuoli. Scritti di filologia, musicologia, storia*. Intervista di Alessandro Fo a Vittorio Sereni dell'11 marzo 1975, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 63-64.

na del volume di Char, *Poesia e prosa*, pubblicato nel 1962 da Feltrinelli.

Il testo verrà poi riproposto, con alcune modifiche, nella sua autonoma unità, nel volume di René Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944* (a cura di Vittorio Sereni), pubblicato da Einaudi nel 1968, nella cui introduzione Sereni, utilizzando le parole di Caproni, definisce il suo lavoro di traslazione «un'imitazione italiana»[9], nel tentativo di motivare il senso di

> ricchezza di cui il lettore si sente investito nel leggere Char, ricchezza «che per un istante egli crede di ricevere femminilmente dall'esterno, mentre poi s'accorge che… era già in lui, sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che *risvegliarla*, non inventando ma *scoprendo*»[10].

Sereni, giocando sull'antitesi, ribadisce che «i *Feuillets* sono e non sono il libro poetico della Resistenza francese, ne riassumono il senso e al tempo stesso lo superano»[11], dilatando le ragioni profonde del punto di contatto tra le due poetiche oltre l'evento storico della lotta per la liberazione, da Char combattuta eroicamente, da Sereni mancata a causa della prigionia.

Egli mette in luce la dimensione 'contingente' dell'opera chariana caratterizzata da «una continua tensione verso l'identità tra vita e poesia»[12] utilizzando l'ermeneutica fenomenologica appresa alle lezioni di Antonio Banfi, sostenitore di un nuovo «umanesimo critico»[13] che utilizzi la cultura come aristotelica ἐνέργεια, forma sistematica di conoscenza del reale:

> Questo gioco di specchi – scrive Sereni – tra poesia ed esistenza, tra soggetto e oggetto – per cui la poesia è di volta in volta soggetto di realtà e oggetto di poesia e viceversa – sconvolge le abitudini del lettore, lo costringe a spostarsi su un territorio diverso da quello sul quale normalmente si appresta a cogliere il frutto tangibile del fare poetico. Il territorio di Char è

[9] René Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944,* (a cura di Vittorio Sereni), Torino, Einaudi, 1968, p. 6.

[10] *Ibidem*, pp. 6-7.

[11] *Ibidem*, p. 8.

[12] *Ibidem*, p. 10.

[13] Vedi Antonio Erbetta, *L'umanesimo critico di Antonio Banfi*, Milano, Marzorati, 1978.

un campo di forze in vibrazione tra l'ineffabile della sensazione d'origine e la pronunzia che ne fissa la metamorfosi[14].

Ma questa lettura dei *Feuillets* è in fondo una sorta di autodiagnosi per interposta persona della poetica sereniana, basata sullo stretto rapporto tra vita e letteratura, tra fissità dell'istante e dinamicità della metamorfosi, tra liricità e «tentazione della prosa»[15].

In effetti, se la diversa esperienza bellica può essere assunta come motivo di attrazione per differenza, il punto di maggior vicinanza tra le poetiche dei due scrittori è nel concepire la diacronia degli eventi individuali e collettivi inserita in un contesto sincronico offerto dalla natura e dal paesaggio. I contenuti poetici di entrambi si propongono al lettore come una sorta di *satura lanx*, fitta di eventi, oggetti, individui, emozioni, riflessioni, speranze, delusioni, in un continuo gioco di corrispondenze tra soggetto ed oggetto, tra percezione immediata del mondo fenomenico e interpretazione attraverso la coscienza.

Se per Char «la poesia […] appare come un pensiero fisso, *una stella fissa*, un polo»[16], per Sereni è addirittura una *Stella variabile* (come recita il titolo della sua ultima raccolta), testimonianza di sfuggevole grazia poetica e di vanità del linguaggio; se per Char «l'azione accompagnerà la poesia per mirabile fatalità»[17], per Sereni la poesia è uno dei tanti *strumenti umani* che l'umanità possiede per interpretare la realtà in cui vive.

Sereni individua in Char «la poetica dell'istante»[18], suggestionato da un'intuizione critica di Georges Blin che aveva curato nel 1964 un'antologia poetica dello scrittore[19], per spiegare come nel poeta francese «poesia e azione […] siano vasi ostinatamente comunicanti»[20], ma anch'egli tende a rapportarsi con la dimensione evenemenziale come «custode non di anni ma di

14 René Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., pp. 13-14.

15 Vedi Sereni, *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori, 1998.

16 René Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 13.

17 *Ibidem*, p. 9.

18 *Ibidem*, p. 16.

19 Vedi René Char, *Commune présence* (préface de Georges Blin), Paris, Gallimard, 1998. Laura Barile, in *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le lettere, 2004, confonde il nome del critico con quello del noto regista Roger Blin (pp. 10, 37).

20 René Char, *Fogli d'Ipnos*, cit., p. 9.

attimi»[21]. D'altronde già nei primi anni cinquanta il dibattito filosofico e letterario in Italia è centrato su quella che Heidegger definisce «l'elaborazione del problema del senso dell''essere'. Il suo traguardo provvisorio è l'interpretazione del tempo come orizzonte possibile di ogni comprensione dell'essere in generale»[22].

Laura Barile, recuperando in prospettiva letteraria le riflessioni etiche dell'ultimo Bergson sull'«émotion créatrice»[23], scrive che

> La chiave della poesia dei due poeti a confronto è l'emozione: risolta in atto vitale, velocizzazione del rapporto arte / vita in Char, conseguente alle sue premesse surrealiste; in Sereni risolta in attenzione, sguardo attento e fisso alla metamorfosi che tale emozione subisce dentro e fuori di sé, conseguente alla propria formazione fenomenologica[24].

La continua osmosi tra attività di traduttore e quella di poeta, il gioco d'interferenze e di prestiti stilistici e tematici, in una sorta di continua appropriazione del linguaggio dell'altro risemantizzato dall'io poetico, sono sintetizzati dai primi versi di *Traducevo Char*[25]

> A modo mio, René Char
> con i miei soli mezzi
> su materiali vostri.

I versi sono incardinati in una struttura oppositiva che allude alla convivenza dei contrari, teorizzata da Sereni per la poesia di Char. L'io, rappresentato dai due possessivi, è presente accanto al nome della fonte mentre il chiasmo è impostato sul contrasto tra «miei soli mezzi» e «materiali vostri», con l'uso del pronome della seconda persona plurale in cui la forma allocutiva tipica

21 Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, IV, 21 in *Stella variabile*, in *Poesie* (edizione critica a cura di Dante Isella), Milano, Mondadori, 1995, p. 229.

22 Martin Heidegger, *Essere e tempo,* Milano, Longanesi, 1970, p. 14.

23 Vedi Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), Édition électronique Les Échos du Maquis, avril 2013, pp. 38, 58, 156; trad.it. *Le due fonti della morale e della religione*, Bari, Laterza, 1998.

24 Laura Barile, *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, cit., p. 138.

25 Vittorio Sereni, *Traducevo Char*, in *Stella variabile*, in *Poesie*, cit., p. 239.

del francese contiene in sé anche un riferimento ad un contesto poetico di una società e di una lingua *altre*.

Sereni cerca di essere fedele, vista la complessità della scrittura di Char, al testo d'origine, ma nel contempo adegua la prosa del francese al proprio idioletto utilizzando varie strategie sintattiche.

In alcuni casi annulla, come nel foglio 168 e nel foglio 187, la connotazione negativa della formula «n'est…que» o «n'a… que» aggiungendo l'avverbio riduttivo «solo»:

168 Résistance, n'est qu'espérance…. *Resistenza è solo speranza*[26]

187 L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts…. *L'azione che ha un senso per i vivi ha valore solo per i morti*[27]

Ma, a giudizio di Enrico Zucchi, la scelta di Sereni fa perdere il termine negativo – e pessimistico – con il quale Char introduce la propria riflessione[28].

In altri adotta, con un leggero scarto sintattico, l'anticipazione a sinistra

128 Le boulanger n'avait pas encore dégrafé le rideaux de fer da sa boutique – *Non ancora il fornaio aveva sfilato le serrande di ferro della sua bottega*[29].

145 Du bonheur qui n'est que de l'anxiété différée – *Felicità che è differita ansietà soltanto*[30].

Tra l'adozione di parallelismi, in linea con la poetica chariana e con la scelta degli aforismi, così cari all'amico Saba, e di participi presenti con funzione verbale, possiamo anche imbatterci in qualche preziosismo lessicale, come quando, ad esempio, nel foglio 215, Sereni traduce «Têtes aux sèves poisseuses survenues» con «*Facce crassose di umori*»[31].

[26] *Ibidem*, pp. 88-89 (corsivo nostro).

[27] *Ibidem*, pp. 96-97 (corsivo nostro).

[28] Enrico Zucchi, Feuillets d'Hypnos *tra Resistenza e ricostruzione. Alcune impressioni da una lettura charriana*, «Estudios Romanicos», vol. 20, 2011, p. 257.

[29] René Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, cit., pp. 72-73.

[30] *Ibidem*, pp. 80-81.

[31] *Ibidem*, pp. 106-107 (corsivo nostro).

Due poeti diversi, legati soprattutto dall'idea di poesia come funzione etica e sociale e da amicizia personale, l'uno eroe della Resistenza, l'altro privato dalla prigionia dell'appuntamento con la storia, il cui pessimismo verso "le magnifiche sorti e progressive" dell'umanità appare oggi profetico.

Scrive Char, e Sereni sarebbe d'accordo, nel foglio 220:

> Temo la scalmana non meno della clorosi degli anni che terranno dietro alla guerra. Presento che l'unanimità salutare, la bulimia di giustizia avranno solo una durata effimera, una volta sottratto il laccio che annodava la nostra lotta[32].

Bibliografia

Fonti testuali

Char René, *Fogli d'Ipnos 1943-1944,* (a cura di Vittorio Sereni), Torino, Einaudi, 1968.

–, *Commune présence* (préface de Georges Blin), Paris, Gallimard, 1998.

Sereni Vittorio, *Poesie*, (edizione critica a cura di Dante Isella), Milano, Mondadori, 1995.

–, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981.

Saggi e studi critici

Barile Laura, *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le lettere, 2004.

Bergson Henri, *Le due fonti della morale e della religione*, Brescia, La Scuola Editrice, 1996.

Erbetta Antonio, *L'umanesimo critico di Antonio Banfi*, Milano, Marzorati, 1978.

Ferretti Gian Carlo, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Mondadori, 1999.

Heidegger Martin, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1970.

[32] *Ibidem*, p. 109.

Piperno Franco (a cura di), *Studi per Riccardo Ribuoli. Scritti di filologia, musicologia, storia. Intervista di Alessandro Fo a Vittorio Sereni dell'11 marzo 1975*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986.

Sereni Vittorio, *Letture preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973.

Zucchi Enrico, Feuillets d'Hypnos *tra Resistenza e ricostruzione. Alcune impressioni da una lettura charriana*, «Estudios Romanicos», vol. 20, 2011, pp. 253-268.

Sara Bonanni*

Philippe Jaccottet et Mario Luzi. Rencontres entre poètes et traducteurs

Poétiques de la traduction

Lorsqu'en 1997 Philippe Jaccottet rassemble plusieurs de ses traductions dans le livre *D'une lyre à cinq cordes* (1964-1995), Mario Luzi lui apparaît comme « le poète le plus respecté de l'Italie » de son temps[1]. Comme ce fut le cas pour Ungaretti, Jaccottet est en présence non seulement d'un poète très réputé, mais aussi d'un remarquable traducteur et critique de la poésie française. D'autre part, alors que les traductions de l'œuvre d'Ungaretti se sont accrues depuis leur rencontre en 1946[2], celles de poèmes de Luzi se limitent à une poignée de textes issus de deux recueils datant de deux époques différentes : *Onore del vero* (1957) et *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990). En outre, si Jaccottet a entretenu une correspondance serrée avec Ungaretti sur les enjeux de la traduction de ses poèmes[3], le dialogue avec Luzi s'est déroulé 'à distance', bien que dans la correspondance entre deux manières de concevoir la poésie et sa traduction[4].

* Università di Chieti-Pescara.

1 Philippe Jaccottet, *D'Une lyre à cinq cordes*, traductions 1946-1995, Paris, Gallimard, 1997, p. 182.

2 Notamment par la participation de Jaccottet à la rédaction de Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme. Poésie 1914-1970*, avec Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin, Paris, Gallimard et Minuit, 1973.

3 *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondances 1956-1970*, José-Flore Tappy éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F. », 2002.

4 Il existe, pourtant, une trace de leur rencontre en 1989 à Lucques pour la remise du Prix Pétrarque au poète tchèque Jan Skàcel, comme le montre une photo

Le premier fait qui ressort de cette correspondance est la complémentarité de leurs approches respectives : autant la prédilection du poète suisse pour la poésie italienne (à côté de la littérature allemande) dans son travail de traduction est profonde, autant l'amour de Luzi pour la poésie française l'est aussi. La « lunghezza del tempo (più di quarant'anni) e […] la continuità della frequentazione » ont donné forme à ce que le poète italien définit comme « un quaderno, un registro fedele e senza progetto fissato del mio aggirarmi dentro la parte francese del meraviglioso recinto »[5]. Il s'agit de *La Cordigliera delle Ande*, version remaniée et publiée en 1983 d'un volume de traductions plus ancien, dont le titre, « Francamente » (Vallecchi, 1980), indique, par son étymologie, la « lealtà » que le poète manifeste, en tant que critique et traducteur, à l'égard des poètes français (de Ronsard à Rimbaud, de Valéry à Michaux). Quant à lui, dans « ces voyages hors de [ses] frontières »[6], Jaccottet accorde à l'Italie une place privilégiée si, comme il le révèle, elle « est [sa] troisième patrie après la Suisse et la France »[7].

Là où Luzi fait mention d'un *quaderno* de traductions, Jaccottet explique que son livre est le résultat d'un « choix bancal », où il propose tantôt des poèmes qu'il a été invité à traduire, tantôt d'autres cités dans ses essais, puis l'ensemble plus vaste de poèmes qui « représentent vraiment […] le fruit de rencontres essentielles dans [s]a vie de poète, de traducteur et d'homme tout court »[8]. Les poèmes de Luzi y figurent aux côtés de ceux de Pétrarque, de Leopardi, du Tasse, d'Ungaretti, de Montale, de Bigongiari, de Bertolucci, de Raboni et d'Erba, poètes estimés et admirés par le tout aussi grand poète suisse. Il faut préciser que, contrairement à Luzi, Jaccottet n'a pas opté pour l'enseignement, de sorte qu'à côté de sa propre production poétique,

prise par Isolde Ohlbaum et publiée dans *Philippe Jaccottet*, Le Temps qu'il fait, Cahier quatorze, sous la direction de Patrick Née et Jérôme Thélot, 2001.

[5] Mario Luzi, *Premessa o confidenza* à *La Cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983, p. VIII.

[6] Philippe Jaccottet, *D'autres astres, plus loin, épars. Poètes européens du XX^e siècle* choisis par P. Jaccottet), Genève, La Dogana, 2005, p. 9.

[7] Philippe Jaccottet, *Entretien avec Mathilde Vischer*, Grignan, le 27 septembre 2000, Viceversa Littérature, <https://www.viceversalitterature.ch/>.

[8] Jaccottet, *D'Une lyre à cinq cordes*, cit., p. 17.

la traduction s'est imposée comme un véritable métier – « cette œuvre seconde, qui, compte tenu de son ampleur, selon Starobinski, eût à elle seule pu justifier toute une existence »[9].

Au-delà de la nature apparemment arbitraire de la disposition en volume, on découvre une approche déterminée par l'expérience de la traduction elle-même. Pour les deux poètes traducteurs, il existe une logique de la traduction qui découle non pas de l'élaboration d'une théorie de la traduction, mais de sa pratique. « I testi raccolti in questo libro – écrit Luzi dans la préface à la *Cordigliera delle Ande* – non potranno che dimostrare con la varietà di modi e di temi, con le differenze del grado di appropriazione o di estraneamento morale e linguistico, l'empiria che presiede, per me, all'operazione del tradurre »[10]. Comme pour Luzi, la traduction est pour Jaccottet un « oggetto eminentemente empirico »:

> Je pense – mais je suis l'homme le moins théoricien qu'il soit – qu'il n'y a pas de principes généraux de traduction. Plutôt une écoute de chaque poète dans sa singularité. La poésie, c'est pour moi d'abord et presque toujours une voix et un ton. Quand je traduis des poèmes ou même de la prose, j'ai l'illusion que j'entends la voix de l'écrivain et j'essaie, très intuitivement, de l'épouser de mon mieux[11].

Tout au plus peut-on écrire « sul fatto e non sul principio », précise Luzi[12]; les rares occasions où les deux poètes commentent leur œuvre et les principes sur la base desquels elle a été produite se trouvent en marges de leurs traductions.

Si la proximité linguistique et culturelle entre le français et l'italien peut dissuader le traducteur d'apporter au texte sa propre touche, Luzi rejette la tendance à l'imitation servile de l'original. Une traduction lui semble efficace lorsque « la forma emette un invito a sperimentare in parallelo – e solo questa è la vera coincidenza tra autore e traduttore »[13]. Ce compromis

[9] Jean Starobinski, *Philippe Jaccottet traducteur*, « Études de Lettres: revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1989, n°4, p. 131.

[10] Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, cit., p. VIII.

[11] Philippe Jaccottet, *Jaccottet, poète de la traduction (entretien avec Marion Graf)*, « Journal de Genève », 18-19 janvier 1997.

[12] Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, cit., p. VI.

[13] *Ibidem*, p. VII.

entre « fedeltà » et « autonomia » que « la persona artistica del traduttore » établit face à l'œuvre étrangère semblerait être aux antipodes du principe de traduction que défend Jaccottet. Lui qui, dans sa propre poésie, considère la « transparence » expressive comme un appel à « une clarté toujours plus grande »[14], transpose la volonté « d'effacement » qui guide le travail poétique dans celui de la traduction[15]. Il récuse la position assimilatrice et hégémonique souvent adoptée par les poètes traducteurs. « De l'auteur qu'il admire, – écrit Starobinski – et dont il offre le texte en le tournant vers nous, en *version* française, il veut que la voix reste perçue, en vérité, distincte comme celle d'un autre. Et ce respect de l'altérité lui impose de traduire différemment chaque auteur, selon l'esprit ou le génie propre de ceux-ci »[16].

Néanmoins, Jaccottet constate que la prétention de « servir le texte original sans interférer » est souvent « une illusion, sinon une sottise ». En réalité,

> le passage de la langue originale à l'autre, dégradant par nature puisque l'élan originel en est inévitablement absent, peut requérir dans certains cas du traducteur une intervention plus libre, plus hardie, ou une réaccentuation nouvelle du chant premier[17].

Jaccottet se rapproche de l'idée de Luzi, selon laquelle, c'est dans la « dialettica tra identità e differenza che presiede al *génie* della traduzione » que se produisent « sporadici e magari per questo eccitanti risvegli »[18]. Pour le traducteur suisse, cet éveil se traduit par une leçon acquise au contact de la « voix native du poème étranger; du moins chaque fois que celle-ci [l'] aura retenu parce que [il y avait] deviné un exemple pour la [s]ienne »[19]. De même, bien qu'il exclue « la funzionalità » de la traduction par rapport à son œuvre personnelle, pour Luzi « non significa

[14] Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, pp. 130-131.

[15] Cf. Philippe Jaccottet: « L'effacement soit ma façon de resplendir », in *L'Ignorant*, in *Œuvres*, cit., p. 161.

[16] Jean Starobinski, *Philippe Jaccottet traducteur*, « Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1989, n° 4, p. 130.

[17] Jaccottet, *D'Une lyre à cinq cordes*, cit., pp. 14-15.

[18] Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, cit., p. VIII.

[19] Jaccottet, *D'une lyre à cinq cordes*, cit., p. 15.

che certe esperienze di traduzione abbiano lasciato il tempo che hanno trovato nel corso della [sua] vicenda stilistica »[20].

Sa fréquentation de la poésie de Mallarmé est à cet égard exemplaire. Modèle incontournable de la période hermétique de Luzi, la poétique du poète français est devenue un objet de réflexion critique dans les années qui ont suivi, à commencer par le *Studio su Mallarmé* en 1952 jusqu'à l'introduction du volume *Poésies* pour les Éditions de la différence en 1991, intitulée *Mallarmé au fil du temps*. Ce dernier volume est accompagné de trois sonnets traduits par Luzi entre 1978 et 1983, dans lesquels la forme fixe de l'original est libérée et disséminée au sein de la page, à la manière de Mallarmé du *Coup de dés*. Luzi peut justifier son choix de traduction dans une perspective herméneutique qui anticipe l'évolution stylistique du poète français, dont il ne partage plus les aspirations, même s'il en avait été fasciné auparavant[21]. La libération de la forme coïncide pour Luzi avec la délivrance de son propre modèle esthétique qui devient « pour cette raison justement, un enseignement, un impératif pour l'ouvrage poétique futur ». Au reniement de soi auquel le rêve d'absolu mallarméen conduit inévitablement la parole, Luzi répond par la possibilité d'une poésie capable de produire encore un sens à partager avec l'autre, une poésie où « l'absolu » se manifeste dans « l'incarnation » et dans le « Verbe »[22].

Si la traduction signe le moment de dépassement de la poésie de Mallarmé sur le plan ontologique, en revanche elle marque dans l'œuvre de Luzi un retour à son ancien maître, mais d'un point de vue stylistique. En témoigne *Frasi e incisi di un canto*

20 Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, cit., p. VII.

21 « […] pour l'opération, j'employais le procédé du démontage, mais de façon que le démontage lui-même fut paradoxalement constructif. Les noyaux créateurs de la forme furent isolés, exaltés pour eux-mêmes, et ordonnés, pour cette raison, dans un espace libre. Mais cette liberté était pleine de nécessaires concaténations grâce auxquelles un ordre équivalent, serré, se créa. […] Il me sembla que le *Coup de dés* autorisait cette solution ». Cf. Mario Luzi, *Mallarmé au fil du temps*, (traduit de l'italien par Jean-Yves Masson), in Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Éditions de la différence, 1991, p. 15.

22 « Peut-être l'absolu n'était-il pas en dehors de n'importe lequel des fragments de la réalité que nous présente fortuitement le jour et l'heure. Peut-être le verbe n'est-il pas extérieur aux mots de la tribu. L'incarnation, après tout, est au centre du Mystère. Le divin est au-dedans de l'homme, le logos au-dedans du dialecte ». *Ibidem*, p. 13.

salutare (1990), un recueil de poèmes caractérisé par la constellation des vers sur la page, sur le modèle du *Coup de dés*. Pourtant, le blanc n'est pas ici l'emblème du vide, mais un espace où la lumière du quotidien transparaît comme un signe de « salut » rendu possible par la parole et par le chant poétique. Jaccottet, fasciné par la tentative de Luzi, a tenté de faire revivre ce même chant dans la traduction de ses poèmes dans *D'Une lyre à cinq cordes*.

Pour les deux poètes-traducteurs, l'expérience de la traduction joue donc un rôle considérable dans le parcours de leur poésie. En particulier chez Jaccottet, la posture du poète est la même que celle du traducteur face à l'œuvre étrangère. « Un poème est pour [lui] une tentative de traduire une émotion qui [lui] a été donnée par le réel »[23], de sorte qu'écrire signifie essayer de traduire au plus près possible de l'émotion vécue ; une émotion donnée par la rencontre avec autrui ou avec le paysage, et qui doit être formulée sans trahir son origine. Une éthique de l'écoute imprègne ainsi la poésie et sa traduction, excercice lié à l'accueil de la « voix » de l'autre, comme le dit Berman, dans cette « auberge du lointain »[24].

Si la poésie est une tentative d'approche de « l'invisible » qui imprègne le réel, cette recherche s'intensifie dans la traduction sous la direction « de hautes astres » qui parsèment le paysage de la poésie antique et moderne, et dont Luzi constitue un exemple pour Jaccottet[25]. Cela se manifeste également par la durée sur laquelle s'étend cet apprentissage. Au moment de la parution de *D'Une lyre à cinq cordes*, Jaccottet rappelle que d'autres poèmes de Luzi qu'il avait traduits dans les années soixante ont été écartés pour laisser la place à des versions plus récentes réalisées

[23] Philippe Jaccottet, entretien avec Alain Veinstein de 2008, Surpris par la nuit - Contresens, avec Philippe Jaccottet (1ère diffusion : 23/06/2008), Archive Ina-Radio France.

[24] Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

[25] Philippe Jaccottet considère Luzi comme l'une de « plus belles rencontres » qu'offre la poésie contemporaine, l'un de « hauts astres rayonnants, à peine plus loin pour nous, sinon du fait de la traduction », in *D'Autres astres, plus loin, épars. Poètes européens du XX^e siècle*, cit., p. 10.

par d'autres traducteurs[26]. Il s'agit de trois poèmes extraits de *Onore del vero* (1957), dont la traduction a été publiée par Jaccottet en 2005 dans le nouveau volume de traductions intitulé exemplairement *D'autres astres, plus loins, épars*[27]. Le décalage entre la première traduction des poèmes et leur publication tardive montre à quel point la confrontation avec la voix de Luzi est durable et suggestive aux yeux du traducteur. Pour reprendre les mots d'un poème de *Frasi e incisi di un canto salutare* qui lui est cher, cette relation se déploie sur « le fil de la vie ».

Traduire avec « justesse »

Si la traduction de la poésie est le lieu d'une rencontre poïétique entre deux poétiques[28], ce phénomène est encore plus évident dans les traductions de Jaccottet des poèmes de Luzi. À la lecture de *Il giusto della vita* (1960), volume qui rassemble l'œuvre du poète de 1934 à 1957, Jaccottet a dû reconnaître des éléments proches de sa conception de la poésie. Pour ce qui concerne le titre, Luzi précise que le mot « giusto » doit être compris non pas dans le sens de « giustizia » mais de « giustezza », ce qui oriente sa parole vers l'expression « di ciò che è e deve essere », afin d'atteindre « l'assoluto dell'esistenza »[29]. « Il pensier

[26] L'œuvre de Luzi a fait l'objet de nombreuses traductions françaises depuis 1965, année où A. Fongaro a traduit un choix de poèmes (*Poèmes*, Marseille, Cahier du Sud), suivie par *L'incessante Origine*, traduction de Ph. Renard et B. Siméon de *Dal fondo delle campagne*, *Nel magma*, *Su fondamenti invisibili* (Paris, Flammarion, 1985). Les mêmes auteurs ont ensuite traduit *Pour le baptême de nos fragments*, (Paris, Flammarion, 1987). Il faut mentionner aussi le travail de traduction de J.-Y. Masson : *Cahier gothique* précédé de *Une libation* (Paris, Verdier, 1989), *La barque* suivi de *Avènement nocturne* (Paris, La Différence, 1991), *Prémices du désert* suivi de *Honneur du vrai*, traduits par J.-Y. Masson et A. Fongaro (Paris, La Différence, 1994). Enfin, la traduction du *Voyage terrestre et céleste de Simone Martini* par B. Simeone, (Paris, Verdier, 1995).

[27] Les mêmes poèmes avaient déjà été publiés dans la traduction de Jaccottet dans la « Nouvelle Revue Française », n°86, 1960.

[28] Comme le montrent plusieurs études en traductologie, voir par exemple *La Traduzione del testo poetico*, sous la direction de Franco Buffoni, Milano, ed. Marcos y Marcos, 2004.

[29] Mario Luzi, in *Quesiti a Mario Luzi*, C. Toscani (éd.), « Il ragguaglio librario », XLI, 3, mars 1974, p. 89, cité dans *L'Opera poetica*, (éd.) Stefano Verdino, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", 2015, p. 1309.

ro poetante »[30] de Luzi fait écho aux notes recueillies dans *Observations 1951-1956*, écrites par son traducteur à peu près dans les mêmes années. Le cœur de la poétique inaugurée par Jaccottet s'articule autour de l'axiome « juste de vie, juste de voix »[31], une formule qui guide la posture éthique de l'auteur vers la recherche d'une adhérence entre le mot et le monde, étayée par la confiance que les signes tangibles peuvent être traduits en signes poétiques. La parole ne nait pas de la simple attente d'une révélation épiphanique du réel, mais elle est plutôt « une récompense » obtenue au prix d'un long « exercice » sur le langage, visant à la conquête d'une « transparence » de l'expression autant que de l'âme du poète : « chercher la justesse, c'est se tourner vers le soleil levant »[32]. Et le travail de traduction, dont l'exercice respecte les mêmes lois que sa poétique, se concrétise par le désir de proposer une transposition fidèle, voire « juste », de l'original.

La transparence du ton recherchée par Jaccottet devient encore plus nécessaire face à la profession de Luzi d'honorer la vérité de la « condizione primaria » et la nature archétypale de l'existence humaine: «la terra, l'uomo dentro la terra, dentro la vita, l'uomo di fronte al suo destino e al suo mistero di cui ci eravamo un po' anche dimenticati a forza di parlare di problemi generali o astratti »[33]. Avec *Onore del vero* Luzi s'engage dans une voie orientée vers les autres, soutenue par sa « charitas » qui, comme l'affirme Andrea Zanzotto, est « ardore e rigore moralistico »[34]. Un paysage rural encadre les humbles personnages auxquels le poète s'adresse par le biais d'une dictée poétique ouverte au dialogue. Il s'agit d'une humanité qui se dévoile dans toute sa simplicité, comme dans le poème *L'osteria*, l'une des compositions les plus emblématiques du recueil:

30 Stefano Verdino, *Introduzione* à Mario Luzi, *L'Opera poetica*, cit., p. XII.
31 Jaccottet, *Œuvres*, cit., p. 36.
32 *Ibidem*, p. 45.
33 Luzi, *L'Opera poetica*, cit., p. 1460.
34 Andrea Zanzotto, *L'ultimo Luzi*, in « Comunità », 59, avril 1958, repris dans *Antologia della critica*, in Mario Luzi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1988, p. 739.

L'OSTERIA

L'autunno affila le montagne, il vento
fa sentire le vecchie pietre d'unto,
spande dal forno un fumo di fascine
a fiotti tra le case e le topaie.
Son dietro questi vetri d'osteria
uno che un nome effimero distingue
appena, guardo. La mattina scorre,
invade a grado a grado l'antro. L'oste
numera, scrive giovedì sul marmo,
la donna armeggia intorno al fuoco, sbircia
verso la porta se entra l'avventore.

Seguo la luce che si sposta, il vento;
aspetto chiunque verrà qui
di fretta o siederà su queste panche.
Il bracconiere, altri non può essere
Chi s'aggira per queste terre avare
dove la lepre ad un tratto lampeggia,
o il venditore ambulate se alcuno,
raro, si spinge fin quassù alle fiere
ed ai mercati dei villaggi intorno.
Altri non è d'attendere. Chi viene
porta e chiede notizie, si ristora,
riparte in mezzo alla bufera, spare.

Che dura è un suono di stoviglie smosse:
guardo verso la macchia e più lontano
dove solo la pecora fa ombra,
mi reggo tra passato ed avvenire
o com'è giusto o come il cuore tollera.

L'AUBERGE

L'automne aiguise les sommets, le vent
donne à la vieille pierre odeur de graisse,
chasse du four la fumée de fascines
entre maisons et ruines, à grand flot.
Je suis derrière les vitres de l'auberge
Celui qu'un nom éphémère distingue
à peine, et je regarde. Le matin passe,
envahit l'antre peu à peu. L'hôte
calcule, il inscrit jeudi sur le marbre,
la femme auprès du feu s'affaire et lorgne
du côté de la porte et du possible client.

Je suis le jour qui se déplace avec le vent;
j'attends quiconque ici viendra,
en hâte, ou s'assiéra sur l'un des bancs.
Le braconnier, ce ne pourrait être que lui,
qui rôde parmi ces avares terres
où le lièvre est comme un éclair soudain,
ou peut-être le colporteur, si l'un d'entre eux
allait monter jusqu'ici pour la foire
ou le marché d'un village voisin.
Qui d'autre attendre, ici ? Celui qui vient
apporte et quête des nouvelles, se restaure,
repart dans la bourrasque, disparaît.

Seul dure un bruit de vaisselle remuée:
je regarde vers le maquis et au-delà,
où la brebis est seule à faire une ombre,
je me tiens là entre passé et avenir
comme il est juste, ou comme le permet
le cœur.

On ne saurait donc être surpris que Jaccottet ait choisi de traduire ce poème dans lequel, aux heures lentes de la journée, le poète attend patiemment un signe de l'existence réelle, « comme il est juste, ou comme le permet le cœur » (dernier vers). L'attente transforme le temps monotone en temps méditatif et fait de l'auberge un lieu privilégié d'observation des signes tangibles de la condition humaine, dont le poète devient simple spectateur[35]. Telle est, pour Luzi, l'attitude "naturelle" du poète, qui,

[35] Giacomo de Benedetti souligne que « Il borgo di Luzi, col quale il poeta non definisce i propri rapporti, allegorizza la condizione umana nel suo aspetto esistenziale, non biografico », in *Poesia del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, texte

avec modestie, « sarà arrivato vicino alla verità quando nella sua opera attori risultino gli altri, la natura nelle sue circostanze frammentarie come nei suoi profondi princìpi, ed egli appaia l'interprete e il testimone »[36]. En y regardant de plus près, cette posture coïncide avec la poétique de l'effacement que Jaccottet revendique à la fois en poésie et en traduction. C'est respectant cette éthique que, dans la traduction du poème de Luzi, Jaccottet est fidèle au principe de la « justesse » du ton lyrique qui atténue, presque jusqu'à la faire disparaître, l'identité du poète, ainsi que le rappellent de manière exemplaire les vers suivants : « Je suis derrière les vitres de l'auberge / celui qu'un nom éphémère distingue/ à peine, et je regarde » (vv. 5-7).

Le traducteur reprend la scansion strophique variée employée par Luzi, sans jamais hausser le ton du discours ni recourir à des images ornementales. Par rapport au modèle hermétique, le style plus naturel de Luzi devient presque prosaïque, s'ouvrant au dialogue avec autrui. Jaccottet restitue le rythme heurté de l'original avec ses enjambements et ses pauses internes, tout en ajoutant souvent des signes de ponctuation pour scander la progression de la voix selon son propre souffle intérieur.

Même si la « transparence » est le principe qui guide Jaccottet dans la traduction, elle ne doit pas être interprétée dans le sens de « littéralité », mais plutôt dans celui de « fidélité » à la voix de l'autre, ce qui permet au traducteur d'adapter certains éléments du texte à la langue cible ou à sa propre sensibilité. Il en résulte des phénomènes de transposition, de modulation, d'ajout ou d'omission qui, dans certains cas, aboutissent à cette « réaccentuation nouvelle du chant premier » dont Jaccottet fait mention. On peut le voir notamment dans la séquence des déictiques qui, dans l'original ainsi que dans la traduction, inscrivent la scène dans l'« ici » de l'expérience réelle. Mais si Luzi fait de l'auberge le théâtre même de la séparation primordiale des êtres – ce qui signifie qu'ici « altri non è da attendere » -, par l'introduction d'une interrogative absente dans l'original, le traducteur

repris dans *Antologia della critica*, in Mario Luzi, *Tutte le poesie*, cit., p. 746.

[36] Mario Luzi, *Naturalezza del poeta*, in *L'Inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 42.

laisse entrevoir la possibilité, certes faible mais présente, d'une rencontre avec l'autre: « Qui d'autre attendre, *ici*? » (v. 21).

Le choix apparemment libre de Jaccottet est en fait confirmé par l'orientation de Luzi vers une plus grande oralité du discours poétique, ainsi que par sa propre conception de la poésie comme une question perpétuelle. Le poème ne donne jamais « une réponse forte et bruyante, éblouissante, irrésistible », soutient Jaccottet, mais encourage plutôt « une nouvelle question après l'autre, question dont le seul mérite pourrait être de rendre la première moins sombre, et de permettre un cheminement à partir de celle-ci »[37].

D'ailleurs, la question sur laquelle se termine la traduction de *L'osteria* semble anticiper celle que Luzi formule explicitement en ouverture du poème intitulé *Come deve*: « Che vuoi che vieni da così lontano / ed entri a volo cieco nella nebbia / […] ? ».

COME DEVE	COMME IL SE DOIT
Che vuoi che vieni da così lontano ed entri a volo cieco nella nebbia fin qua dove gli uccelli anche di nido da ramo a ramo perdono la traccia?	Que veux-tu, qui arrives de si loin et entres aveuglément dans le brouillard jusqu'où de leur nid même les oiseaux d'un à l'autre rameau perdent la trace?
La vita come deve si perpetua dirama in mille rivoli. La madre Spezza il pane tra i piccoli, alimenta il fuoco; la giornata scorre piena o uggiosa, arriva un forestiero, parte, cade neve, rischiara o un'acquerugiola di fine inverno soffoca le tinte, impregna scarpe ed abiti, fa notte.	La vie comme il se doit se perpétue, s'éparpille en mille ruisseaux. La mère distribue aux petits le pain, nourrit le feu et la journée s'écoule, pleine ou morne, un étranger arrive, part, la neige tombe, le ciel s'éclaircit, une ondée de fin d'hiver suffoque les couleurs, imprègne souliers et habits, la nuit tombe.
È poco, d'altro non vi sono segni.	Bien peu de chose, et de rien d'autre point de signe…

La propension à l'oralité et au prosaïsme typique du recueil est également renforcée par l'utilisation de l'ellipse et de la parataxe, liées au style nominal, et par la réduction de la rime au profit de la répétition, dont l'effet est précisément de proposer un langage dépouillé. Le traducteur amplifie ce mécanisme par

[37] Philippe Jaccottet, « Remerciement pour le prix Rambert » (1956), *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Éd. Gallimard, 1987, p. 337.

la répétition du verbe « tomber » qui, associé à des éléments atmosphériques tels que la neige (v. 10) et la nuit (v. 12), ponctue de son rythme le passage abrupt de la scène.

D'un point de vue purement sonore, l'impossibilité de reproduire avec fidélité la musique du texte original conduit Jaccottet à trouver de nouveaux accents rythmiques : ainsi, l'allitération entre « brouillard » et « éparpille », ou l'assonance entre « oiseau », « rameau » et « ruisseau ». Cependant, ni pour Luzi ni pour son traducteur, le son n'a un rôle strictement ornemental. Ainsi, la récurrence du timbre grave « tr » – « d'un à l'autre rameau perdent la trace ? » (v.4) – est destinée à compenser la perte de la rime identique du vers original – « di ramo in ramo » – qui a pour fonction de souligner le mouvement incessant des oiseaux ne retrouvant pas leur nid dans le lieu désolé d'où le poète parle.

Or, c'est précisément dans ce lieu que la vie manifeste sa nécessité: « la vita come deve si perpetua » – fût-elle monotone ou apparemment banale -, « la giornata scorre piena/ o uggiosa », « rischiara o un'acquerugiola/ di fine inverno soffoca le tinte ». Bien que riches en contradictions internes, ces affirmations coïncident avec la vérité de l'existence. Et quoiqu'elles semblent véhiculer un scénario misérable, elles sont aussi pour le traducteur un signe d'espoir, comme le montre la traduction du vers final: « Bien peu de chose, et de rien d'autre point de signe… ». Jaccottet opère une intervention sur l'original, en substituant des points de suspension au point qui clôt le vers. Le caractère inachevé de ce dernier incite également à espérer que d'autres signes apparaîtront au traducteur, ou du moins l'encourage à croire qu'il n'a pas encore atteint la fin de sa quête.

Tracer de signes

Pour Jaccottet, il s'agit de poursuivre, à travers la traduction, la recherche de ces « signes discrets témoignant d'une vraie vie possible ici et maintenant ». Malgré l'impossibilité de formuler une vérité définitive sur le mystère qui imprègne la vie, « ces signes-là, persist[ent], […] résist[ent] au doute » et encouragent

de leur présence l'écriture poétique[38]. Ils se manifestent, de manière presque miraculeuse, dans le poème qui clôt le recueil où, sous la guide de Dante, le poète, et son traducteur, gravissent le chemin qui mène à la montagne du Purgatoire :

LA NOTTE LAVA LA MENTE	LA NUIT LAVE L'ESPRIT
La notte lava la mente.	La nuit lave l'esprit.
Poco dopo si è qui come sai bene, fila d'anime lungo la cornice, chi pronto al balzo, chi quasi in catene.	Ensuite, on est ici, tu le sais bien, des files d'âmes au long de la corniche, l'une au bond prête, l'autre presque dans les chaînes.
Qualcuno sulla pagina del mare traccia un segno di vita, figge un punto. Raramente qualche gabbiano appare.	Quelqu'un sur le feuillet de la mer trace un signe de vie, inscrit un point. De loin en loin un goéland paraît.

La reprise du cadre nocturne a ici une signification positive, comme symbole de la purification attendue au terme de l'expiation de l'âme, mystique et collective à la fois. Luzi, dont la spiritualité n'a rien de transcendant, s'appuie sur une foi gravée dans le quotidien, ce qui explique le choix du Purgatoire, le cantique qui est le plus étroitement lié à la temporalité humaine[39]. En suivant la leçon de Luzi, Jaccottet, dont l'admiration pour Dante est tout aussi importante[40], parvient à découvrir le langage qui traduit le secret de l'être. La mémoire des humbles lieux de *L'osteria* dans *La notte lava la mente* s'ouvre à une dimension chorale, dont le poète est solidaire, tandis que la solitude du lieu fait place à l'apparition d'une présence irréductible. Le poème se clôt, en effet, sur une nouvelle ouverture : la poésie semble pouvoir enfin partir d'un nouveau « point », celui qui

38 Philippe Jaccottet, « À la source, une incertitude », Remerciement pour le Prix Montaigne, 1972, *Ibidem*, pp. 363-364.

39 En rejetant le pétrarquisme, Luzi retrouve la leçon de Dante dans l'essai *L'Inferno e il Limbo* (1945), texte repris dans *La Naturalezza del poeta*, cit.

40 Jaccottet est également redevable de la leçon de Dante, qui revient dans nombre de ses carnets, accompagnée de la question de savoir comment parler de l'existence de Dieu, là où, loin des certitudes qui soutiennent le poète de la Comédie, le poète contemporain semble contraint de constater son absence dans l'abîme de sa propre condition. Cf. *La Semaison. Carnets 1954-1967*, in *Œuvres*, cit., p. 127. C'est Jaccottet lui-même qui a vu dans Luzi une réminiscence dantesque. Cf. *La Semaison. Carnets 1980-1994*, in *Œuvres*, cit., p. 921.

est inscrit sur la page de la mer, métaphore du mouvement incessant de l'écriture.

Même si la main de l'auteur est hésitante, un « signe de vie » a été tracé. Comme dans les poèmes précédents, la traduction offre une vision plus encourageante encore de l'original. Alors que dans Luzi l'apparition des oiseaux de mer annonçant un nouvel envol poétique est plus recherchée que certaine – à noter dans le dernier vers l'adverbe « raramente » –, le traducteur semble frappé par l'arrivée « de loin en loin » d'un « goéland », figure incarnant « ce point sur le feuillet de la mer » (v. 4). Il s'agit donc d'un signe certain de la part du traducteur, pour qui la poésie est cette recherche de signes, et qui finit par les trouver, ouvrant le texte à l'un de ces « eccitanti risvegli » que permet la traduction, selon Luzi.

On ignore s'il a lu les traductions que Jaccottet a fait de ses poèmes, mais on estime qu'il les aurait appréciées pour l'éthique et la recherche de la justesse de ton avec lesquelles elles ont été réalisées. Une justesse qui ne signifie pas, en traduction, fidélité à la lettre mais respect de l'œuvre traduite et la possibilité de créer un espace d'intersection entre deux poétiques qui communiquent à distance, mais à partir d'une même recherche de sens dans la poésie et dans sa traduction. Comme l'écrit Jaccottet,

> trouver le langage qui traduise avec une force souveraine la persistance d'une possibilité dans l'impossible, d'une fidélité alors que toutes les apparences disent qu'il n'est plus de maître à qui garder sa foi ? Sinon découvrir, inventer – essayer d'inventer – et ne fût-ce que fragmentairement, imparfaitement, le chant de l'absence qui n'est pas une, la musique de l'arrivée à une extrême limite, la respiration de qui se trouve sur un rivage au-delà duquel s'étale à l'infini un abîme qui est encore, en dépit de tout, autre chose qu'un abîme ?[41]

[41] Philippe Jaccottet, *Éléments d'un songe* (1961), in *Œuvres*, cit., pp. 325-326.

Bibliographie

Textes littéraires

Jaccottet Philippe, *Une transaction secrète. Lectures de poésie*, Paris, Éd. Gallimard, 1987
–, *D'Une lyre à cinq cordes*, traductions 1946-1995, Paris, Gallimard, 1997.
–, *Jaccottet, poète de la traduction (entretien avec Marion Graf)*, « Journal de Genève », 18-19 janvier 1997.
–, *Entretien avec Mathilde Vischer*, Grignan, le 27 septembre 2000, Viceversa Littérature, <viceversalittérature.ch>.
–, *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondances 1956-1970*, José-Flore Tappy éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la N. R. F », 2002.
–, *D'autres astre, plus loin, épars (Poètes européens du xx siècle choisis par P. Jaccottet)*, Genève, La Dogana, 2005.
–, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 2014.

Luzi Mario, *L'Inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964.
–, *La Cordigliera delle Ande*, Torino, Einaudi, 1983.
–, *Tutte le poesie*, suivi de *Antologia della critica*, Milano, Garzanti, 1988.
–, *Mallarmé au fil du temps*, in Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Éditions de la différence, 1991.
–, *L'Opera poetica*, (éd.) Stefano Verdino, Milano, Mondadori, coll. "I Meridiani", 2015.

Travaux critiques

Berman Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
–, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

Buffoni Franco (sous la direction de), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Ed. Marcos y Marcos, 2004.

Landi Michela, "*Francamente*". *Luzi traduttore dal francese*, in *L'Ermetismo e Firenze*, vol. II, Anna Dolfi (éd.), Actes du colloque international, Firenze 27-31 octobre 2014, coll. « Moderna/Comparata » n° 12, Firenze, Firenze University Press, pp. 587-597.

Lombez Christine, *La traduction littéraire : poésie et traduction chez Philippe Jaccottet*, « Revue des Deux Mondes », juin 2001, pp. 135-144.

Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Lagresse, Verdier, 1999.

Née Patrick ; Thélot Jérôme (sous la direction de), *Philippe Jaccottet*, Cognac, Le Temps qu'il fait, Cahier quatorze, 2001.

Pollicino Simona, *Tra identità e alterità : la parola poetica di Philippe Jaccottet e il paradosso del traduttore trasparente*, « Elephant & Castle », n° 12, Trasparenze, juin 2020.

Organte Laura, *Mario Luzi traduttore dal francese*, « Stilistica e metrica italiana », n° 12, pp. 243-293.

Starobinski Jean, *Philippe Jaccottet traducteur*, « Études de Lettres: revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne », 1989, n° 4, pp. 127-134.

V

Romanciers et traducteurs

Elisabeth Kertesz-Vial*

Italo Svevo épistolier. Lettres à ses traducteurs français (1925-1928)

Il s'agit de traiter ici d'un sujet particulier, qui relève d'un domaine bien plus large, la réception en France d'œuvres majeures du XX^{ème} siècle italien. Nous présenterons donc la façon dont Paris a accueilli Italo Svevo, romancier, novelliste et dramaturge ; il s'agit surtout de percevoir – au travers de la correspondance entretenue avec les critiques et les traducteurs de l'époque – le ressenti de l'une de ces grandes figures d'écrivain vis-à-vis de cet accueil dans le monde littéraire parisien. Nous ne soulignerons que quelques points de cette histoire critique par ailleurs bien connue et fort malheureusement écourtée. En effet, ce n'est que pendant quatre années que l'écrivain de Trieste, Italo Svevo, né Ettore Schmitz en 1861, conversera avec ses correspondants français puisqu'il disparaîtra lors d'un accident automobile, à Motta di Livenza, au début de l'automne 1928[1]. Revenons donc aux traducteurs et aux médiateurs communs aux écrivains français avec lesquels se déroulent les échanges : Benjamin Crémieux tout d'abord, dont il faut souligner l'intense activité culturelle, est certainement l'un des intellectuels les plus remarquables de Paris pendant les années vingt et trente. Il a à la fois découvert James Joyce, Italo Svevo et a introduit avec succès le théâtre de Luigi Pirandello sur les planches des Pitoëff

* UPEC – IMAGER.

[1] Soulignons encore, comme l'ensemble de la critique l'a fait avant nous, et comme l'écrivain l'a voulu, combien ce choix du pseudonyme est une affirmation d'une identité complexe.

dès le 10 avril 1923 à la comédie des Champs-Élysées[2]. À ses côtés travaille son épouse Marie-Anne Comnène[3]; cette dernière parle parfaitement italien et l'écrit tout aussi bien, et maîtrise également le grec, l'espagnol et l'anglais. Elle sera romancière et traductrice pendant toute sa vie qui sera longue, contrairement à celle de son époux qui périra en avril 1944 dans le camp d'extermination de Buchenwald. En ce qui concerne Italo Svevo, c'est Pierre-Henri Michel, citoyen Suisse, qui traduira tous ses romans, et après quelques malentendus, une correspondance amicale se nouera entre l'écrivain et son premier traducteur[4]. Le rôle de médiateur et de découvreur d'Italo Svevo auprès de la « Nouvelle Revue Française », et donc de la grande maison Gallimard, est l'œuvre de Valery Larbaud, auquel James Joyce avait conseillé à Italo Svevo de s'adresser[5], et qui, en répondant très vite et très favorablement à ses correspondants, fera beaucoup en faveur d'Italo Svevo en particulier, et pour la littérature italienne en général. Il s'agit comme on le sait d'un grand essayiste, immensément cultivé et polyglotte, critique apprécié et lecteur passionné, qui est également l'auteur de romans novateurs, sous

2 Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne*, Paris, Kra, 1928.

3 Cette femme remarquable, aujourd'hui oubliée, issue par son père d'une famille grecque orthodoxe, et par sa mère des princes Colonna, est née en Corse en 1892, et où elle mourra en 1972, après avoir résidé à Paris depuis ses études. Elle ne fut pas qu'une collaboratrice de son époux, mais une romancière prolifique et une traductrice de haut vol, en particulier du théâtre pirandellien. Résistante, elle appartint jusqu'à la fin au Parti Communiste Français.

4 Les lettres adressées au traducteur suisse figurent dans l'édition complète de la correspondance publiée chez l'éditeur Dall'Oglio en 1966 ; Italo Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio editore, 1966. Cependant, il convient de citer également un ouvrage beaucoup plus récent édité il y a quelques années : *Italo Svevo. Lettere*, a cura di Simone Ticciati prefazione di Federico Bertoni, Milano, Il Saggiatore, 2021. L'édition critique des œuvres théâtrales et narratives est accessible en trois volumes de plus de 5000 pages dans la collection « I Meridiani » : Italo Svevo, *Opere complete*, sous la direction de Mario Lavagetto, coll. I Meridiani, Milano, Mondadori, 2004. La correspondance complète n'y figure pas. Il existe cependant dans le second volume de cette prestigieuse collection, des écrits intimes d'un grand intérêt et une bibliographie sur ces mêmes écrits.

5 Dans une lettre du 10 juin 1924 adressée à son cher ami James Joyce, Ettore Schmitz le remercie de son intervention auprès de Valery Larbaud, auquel il donne toute latitude pour traduire le volume de *la Coscienza di Zeno* qu'il lui a envoyée. Italo Svevo, *Epistolario*, cit., p. 753.

le pseudonyme d'A.O. Barnabooth, et dont l'histoire littéraire a retenu *Fermina Marquez*, *Amant, heureux amants …*[6].

La *Conscience de Zeno* d'Italo Svevo est l'un des soixante-quatre ouvrages (dont cinquante romans) traduits de l'italien en français pendant les années vingt[7]. La lecture de cette œuvre est encore circonscrite à un cercle d'intellectuels et d'artistes, et à un public d'élite. Malgré tout, la notoriété de l'auteur en France – parallèlement à l'appui des quelques critiques italiens qui ont pris la défense de Svevo en Italie – constitue le point de départ de cette reconnaissance tardive de l'écrivain. Cependant, la promotion française de l'œuvre d'Italo Svevo, a, elle aussi, connu des hauts et des bas à partir de janvier 1925. Nous en avons un témoignage direct grâce aux quarante et unes lettres expédiées et reçues jusqu'à 1928 entre l'Italie et la France[8]. Ce qui nous frappe est l'attitude du romancier et sa spontanéité, son ingénuité même, ainsi que la conscience de son grand âge et de sa finitude. La première réaction manifestée lors de la réception de la missive envoyée de France en janvier 1925, est à l'image de nombre de ses échanges. En effet, Italo Svevo avait cru qu'on lui jouait un bon tour devant cette reconnaissance arrivée de si haut et surtout tellement tard. Il paraît donc qu'il s'était exclamé, très

6 Valery Larbaud, né à Vichy en 1881 et décédé en 1957, qui a partagé ses découvertes comme rédacteur des *Lettres anglaises* et des *Lettres étrangères*, a collaboré à la « N.R.F. » à « La Revue de France », à « Commerce » et au « Navire d'Argent » ; cf. Amélie Auzoux, Nicolas di Meo, *Dictionnaire Valery Larbaud*, Paris, Garnier, 2021.

7 Danièle Valin, *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne au XX^ème siècle*, « Chroniques italiennes », n° 66-67, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

8 Italo Svevo, *Corrispondenza con Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux et Marie-Anne Comnène*, Milano, all'Insegna del Pesce d'oro, 1953. Cette édition étant devenue inaccessible, on peut lire la préface, de la main d'Eugenio Montale, in Eugenio Montale, *Lettere. Italo Svevo. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato ed., 1966, pp.146-148. Un volume plus récent – comprenant la correspondance échangée entre Italo Svevo avec ses interlocuteurs et traducteurs – a été édité sous la direction de Bruno Maier, et nous nous y réfèrerons sous l'indication *Carteggio* : Italo Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, Milano, Dall'Oglio editore, 1965, 1978[2]. En France, Mario Fusco est le seul à avoir traduit une petite partie de cette correspondance, et à en avoir choisi des extraits pertinents et significatifs. L'ouvrage n'a plus été réédité, mais figure dans les bibliothèques universitaires : Italo Svevo, *Ecrits intimes. Essais et lettres*, traduits par Mario Fusco, Paris, Gallimard, 1973.

surpris, devant sa famille : « Ma fioi, ma cossa che me nassi nela mia tarda età »[9].

C'est en 1953, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort d'Italo Svevo, que sa correspondance avec ses traducteurs français est publiée[10]. Tout d'abord et en particulier les échanges avec les époux Crémieux sont empreints d'une grande sympathie. Elles offrent de nombreux exemples de déclarations d'amitié, de remerciements pour les cadeaux reçus, de souvenirs de dîners en famille, de vœux de bonne santé (et dans ce dernier cas, les manifestations de soutien proviennent non des époux Crémieux à leur correspondant triestin, leur ainé, mais de ce dernier à Marie-Anne Comnène, très éprouvée par une longue maladie en 1926, raison pour laquelle elle doit renoncer à traduire *La Coscienza di Zeno*). De part et d'autre, on s'invite. Je cite l'un des derniers échanges entre Ettore Schmitz et la famille Crémieux :

> Vi deciderete a venir vedere Trieste? Quella sarebbe una grande gioia, il maggior regalo dopo quello che m'avete già fatto che rende la mia vecchiaia dolce e lieta[11].

Depuis la France également, on lui avait envoyé de nombreux et affectueux messages :

> Andremo a trovarvi un giorno, ditelo alla cortesissima Signora Svevo […] e che Italo Svevo ci perdoni e che si ricordi e di noi e del fatto che gli vogliamo molto bene […][12].

Et quand l'écrivain écrit qu'il craint de ne pas avoir assez de temps devant lui, ce *leit-motiv* qui traduit naturellement son

[9] La phrase en dialecte peut être traduite par : « Mes enfants, quelle nouvelle, que m'arrive-t'il donc à mon grand âge! ». Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, Milano, Dall'Oglio editore, 1976; cette anecdote est reprise par la fille de l'écrivain, Letizia Svevo Fonda Savio, dans l'une de ses entrevues où elle était interrogée par Sergio Falcone en 1982, à propos de la vie privée de son père; cette entrevue est consultable en ligne, cf. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/svevo-joyce-storia-di-unamicizia/> ; [cons. le 21/9/2024].

[10] Svevo, *Corrispondenza con Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux et Marie-Anne Comnène*, cit.

[11] Svevo, *Epistolario*, cit., p. 830 ; lettre du 8/2/27 .

[12] Svevo, *Corrispondenza*, cit., p. 120-121, lettre du 6/4/26, cette affection transparaît dans de nombreux échanges entre Madame Crémieux et l'écrivain.

angoisse profonde[13], Marie-Anne Comnène le rassure avec une légèreté empreinte de courtoisie, mais également d'une affection et une familiarité sincères, en le réchauffant par ces mots :

> Ne nous attristez pas en disant que vous ne viendrez plus chez nous ; vous y avez maintenant non seulement vos amis (et je tiens au premier rang, quelle prétention !) mais un enfant de choix, un cher enfant qui n'a rien perdu de son état neuf pour avoir été transplanté – mais qui est tout de même ici dans une patrie qui n'est pas la sienne et qu'il faudra de temps en temps venir réchauffer de votre présence[14].

Cet enfant français, c'est évidemment *La Coscienza di Zeno* qui sera publiée en 1927, traduite par Pierre Henri Michel. Les réponses aux lettres du traducteur soulignent les préoccupations d'Italo Svevo à son propos et occupent une place importante dans la correspondance. Après les premières hésitations et la méfiance manifestée devant le choix du remplaçant de sa principale interlocutrice, l'écrivain écrit : « Pare che uno Svizzero debr ba tradurre ! »[15]. Mais l'important est ailleurs, et bien qu'Italo Svevo manifeste avec humour et courtoisie ses difficultés à supprimer des passages entiers de son roman, il confie ses grandes appréhensions à Marie-Anne Comnène : « Dio sa se suo marito ha ricevuto il mio volume *con l'abbreviazione di dieci pagine due righe e una parola e mezza* [nous soulignons] »[16]. Et dans une lettre à Benjamin Crémieux, on peut lire en écho : « (Non sa) come io aspetti la traduzione del mio libro. Certamente sarà una grande gioia attenuata dalle *coupures*. Da tali *coupures* non

[13] En choisissant le sujet de la réception critique et parisienne de la fin des années Vingt nous avons écarté tant l'analyse linguistique fine de ces lettres, que la question psychanalytique, centrale dans l'œuvre d'Italo Svevo, à propos de laquelle nous renvoyons à la bibliographie des œuvres sveviennes, abondante sur ce sujet, dans l'édition de 2004. Soulignons que depuis les années soixante en France et en Italie et jusqu'à aujourd'hui la question de la maladie psychique a été très discutée tant à propos de *La Coscienza di Zeno*, que de la figure de l'*inetto* dans *Una vita*. Quelques articles récents abordent ce sujet au travers de l'étude de la correspondance, et nous renvoyons en particulier à Anne-Rachel Hermetet, *Italo Svevo et la conscience moderne*, « Etudes », V, T. 415, Octobre 2011, p. 361-370 et Riccardo Castellana, *Quello che il Dottor S. non sa …*, « Italianistica », I, 3, 2021, pp. 33-49.

[14] *Ibidem*, p. 126, lettre du 2/2/27.

[15] Svevo, *Epistolario*, cit, p.783, lettre du 1/3/26.

[16] Svevo, *Corrispondenza*, cit., p., lettre du 20/12/26.

è attenuata la mia gratitudine per Lei »[17]. Benjamin Crémieux avait expliqué à Italo Svevo les raisons de ces coupures : « En ce qui concerne les suppressions elles me paraissent de nature à ne pas desservir l'œuvre, mais encore elles sont indispensables si on veut vendre l'ouvrage à un prix abordable (10 ou 15 francs) »[18].

Au sujet de ces considérations économiques perce quand même l'incompréhension de l'un des plus grands connaisseurs de la littérature italienne en France envers cet écrivain qui ne fait que défendre justement son œuvre, analytique et novatrice plutôt que mémorielle[19]. Ajoutons qu'Italo Svevo connaît bien mieux que le critique français la situation des marchés financiers, travaillant encore, après l'avoir fait durant toute sa vie dans le milieu de la banque d'abord, puis dans l'industrie et le commerce, comme l'attestent ses incessants voyages entre l'Italie et l'Europe entière[20].

Bien que la publication de son troisième roman et celle des textes destinés aux revues se soient déroulées relativement rapidement, cette question des coupures provoque une grande inquiétude chez Italo Svevo, exprimée à la fois par les lettres adressées à ses correspondants français et plus franchement encore dans ses lettres à Eugenio Montale auquel il parle de « véritables amputations » de son texte. En revanche, envers ses amis parisiens, la reconnaissance qu'il éprouve l'emporte sur ses frus-

17 Svevo, *Epistolario*, cit., p. 839, lettre du 15/3/27.

18 Svevo, *Corrispondenza*, cit., p. 81, lettre du 20/12/26.

19 On peut considérer, avec le recul que les décennies nous ont apporté, que la définition donnée par Benjamin Crémieux, « ce Proust italien », masque le caractère innovateur de ces variations et de ces interrogations sur leur identité que manifestent les personnages sveviens, proches en cela de ceux de Kafka, de Joyce ou de Larbaud. On comprend que des coupes franches en plein milieu des premiers chapitres sont évidemment incompatibles avec ce qui constitue le noyau dur de cette écriture.

20 Nous renvoyons à la biographie de Giuseppe-Antonio Camerino, *Svevo*, Torino, UTET, 1981, et en particulier aux chapitres V, XIII, XXI, XXII, XXIX, XXI, XXXII entièrement consacrés aux difficultés financières d'Ettore Schmitz, aux obligations qui en découlent, et ce depuis ses premières tentatives comme écrivain de théâtre, alors qu'il n'a que vingt ans. Ensuite, de 1899 et jusqu'en 1927, Ettore Schmitz travaille pour l'entreprise internationale de calfatage et de peinture de sa belle-famille ; ainsi deux à trois fois par an, il se rendra pendant de longues semaines en France et en Angleterre, où il supervisera l'installation des usines de peinture industrielle tout d'abord, puis des contrats avec les fournisseurs allemands, français et anglais.

trations qu'il ne se permet pas de manifester par écrit autrement qu'avec humour et esprit. Mais sous cette patine perce également l'angoisse, celle de voir encore une fois les barrières de la publication se dresser devant lui, comme on peut le constater à la lecture de ces deux extraits. Le premier est adressé à Eugenio Montale:

Anche i miei amici francesi mi danno dispiaceri. Pare che Gallimard esiga che *La coscienza* venga abbreviata di settanta pagine. Io proposi di saltare un episodio. E non accettarono. Ecco che il traduttore è autorizzato di tagliare di qua e di là. Non parli di questo con nessuno! Il traduttore è veramente un artista, ma io non vedo la necessità della sua collaborazione. E ne sono amareggiato. Col mio *grande* successo in Italia, quella era la mia grande speranza. Finirà che neppure quella bestia di Caprin potrà dire che il testo francese ha migliorato l'italiano[21].

Le second message, destiné à Benjamin Crémieux, sous couvert d'une subtile ironie finale, et d'une légèreté du ton, traduit l'impatience et l'extrême inquiétude de l'écrivain, et sous cette légèreté de ton, ce qui frappe le lecteur est la gravité des propos :

È già avvenuto che sul più bello un traduttore cessò per avversione e antipatia e si fece traditore (…) Evidentemente la traduzione è urgente. Ci sono delle persone che raggiungono i settant'anni. Ma non molte[22].

Ou encore quelques jours plus tôt :

Talvolta ho dei rimorsi : arrivo a seccare tanti francesi e lascio tanto in pace gli italiani. Le assicuro che ciò non è per patriottismo ![23].

Les échanges épistolaires concernent souvent également la persistance du rejet de l'œuvre d'Italo Svevo en Italie, malgré le début de reconnaissance qui a pour origine la publication quasi simultanée des articles de Montale d'une part dans la revue « L'Esame » en Décembre 1925, et de Benjamin Crémieux d'autre part à la fois dans « Le Navire d'argent » en février 1926 et dans un périodique triestin avant l'été de la même année. Remarquons que la revue « Commerce », choisie à l'origine par

21 Eugenio Montale, op. cit., pp. 68-69. La lettre est datée du 17/12/26.
22 Svevo, *Epistolario*, cit., pp. 831-832, lettre du 8/2/27.
23 Svevo, *Corrispondenza*, cit., p. 83, lettre du 24/12/26.

Valery Larbaud, était plus internationale ; elle bénéficiait également d'un plus grand tirage, et d'un public plus étendu socialement. Le désarroi de l'écrivain provient en grande partie d'un article de Giulio Caprin son compatriote qui, dans le « Corriere della Sera », avait eu des paroles très dures sur cette œuvre qu'il jugeait « […] sconclusionata, scritta in una lingua indeterminata » où « l'arte svanisce e non resta che una pena ! »[24]. Caprin obsèdera d'ailleurs – et à juste titre – Italo Svevo pendant les dernières années de sa vie, même lorsqu'il est invité comme orateur à un congrès. Il résume ainsi son expérience à ses récipiendaires de l'autre côté des Alpes :

> Milano ove fui tutta la settimana scorsa lessi al « Convegno » su James Joyce. Mia moglie dice che lessi bene. Era un pubblico di donne. […] Quando gli uomini lavorano. Il « Corriere della Sera », sempre tanto simpatico con me, non mi menzionò. Appresi che ogni qualvolta Caprin parla di me alza la voce[25].

Bien que dans les réponses aux missives adressées au couple, Madame Comnène réponde beaucoup plus fréquemment que Benjamin Crémieux, et qu'elle se montre très rassurante, en répétant qu'Italo Svevo est apprécié à la fois par le monde littéraire français et par ses compatriotes installés à Paris, elle ne peut réussir à convaincre l'écrivain. En effet, ses arguments sont à moitié vrais, pour ne pas dire mensongers, car les instances littéraires et culturelles installées en France par le régime fasciste ont un jugement plus que mesuré vis-à-vis de l'écrivain italo-souabe ; ainsi, les promesses qui lui seront faites par ses compatriotes ne seront pas tenues. Giuseppe Prezzolini, qui

[24] Giorgio Caprin, « Il Corriere della Sera », p. 3, 11/2/26.

[25] Svevo, *Epistolario*, cit., p. 833 et lettre du 15/3/27, *Ibidem* pp. 830-840 ; cette conférence de février 1927 en hommage milanais à James Joyce avait été organisée par Carlo Linati, Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti. Elle s'était bien mieux déroulée que ce qu'en raconte Italo Svevo, toujours ironique, surtout à son propos. Toutefois, on mesure devant ces mots amers et cette conclusion défaitiste à propos de son intervention, l'écho douloureux ressenti par Italo Svevo/Ettore Schmitz après l'éreintement subi sur les colonnes du quotidien milanais, sous la plume de son compatriote triestin. Marianne Comnène répond, avec son habituel humour léger : « Ce que vous dites de votre lecture au *Convegno* et du silence du « Corriere » m'amuse. Vous serez vengé par votre succès en France et G. Caprin en crèvera de jalousie », Svevo, *Carteggio*, cit., p. 87, lettre du 20/3/27.

avait dans la capitale française un bureau éditorial officiel, avait proposé en novembre 1925 à l'écrivain de traduire son troisième roman et de le publier en langue française. Renzo Rendi, le plus proche collaborateur de Prezzolini, avait été chargé de réaliser ce projet qui ne verra jamais le jour[26].

Cependant, les réponses toujours courtoises, élégantes et dignes, que l'écrivain adresse à sa principale interlocutrice, montrent qu'il est conscient de l'appui que la France lui manifeste, et des rares sources de satisfaction reçues dans sa patrie :

> Qui in Italia ho avuto qualche soddisfazione, ma piccina, piccina. Il Binazzi parlò di me in poche righe dicendo che pur avevo dato all'Italia un'opera d'arte. L'hanno tuttavia con me e, a dire il vero, ora me ne compiaccio[27].

En lisant ces lignes on comprend combien son espoir d'être considéré enfin comme un écrivain, et ceci même auprès des siens, réside encore dans la publication de ses romans en France ; en effet, cette traduction sera suivie par celles de ses romans précédents et de quelques-unes de ses nouvelles. De plus, le succès d'estime, éprouvé lors de la sortie du « Navire d'Argent », lui offrira la possibilité de vivre différemment, réparant en cela des fractures plus anciennes[28], celles d'avoir vécu dans un milieu qui a d'autres valeurs que les siennes, au premier rang desquelles se placent et le culte du commerce, et un nationalisme, qui se situent bien loin de sa personnelle adhésion à la spiritualité, et au cosmopolitisme de la république qu'il s'est choisie, celle des « Lettres » :

26 Peu de temps auparavant, Prezzolini avait émis une opinion plus que nuancée sur Italo Svevo : « Io penso che il suo romanzo non abbia avuto l'attenzione che si meritava, per i suoi meriti, come per i suoi difetti, perchè in parecchi punti la forma è rilassata », cfr. lettre du Novembre 1925 citée par Enrico Ghidetti dans son ouvrage *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 269-270.

27 La lettre est datée du début de l'année 1927 mais elle remonte à l'année précédente. On y lit qu'Italo Svevo avait fini par considérer avec un certain détachement ce silence face à son œuvre : « In Italia si occupano poco di me ed io vivo tranquillissimo ». Italo Svevo, *Epistolario*, cit., p. 832, lettre du 8/2/27.

28 Les biographes insistent sur les aspirations déçues du jeune Ettore Schmitz qui interrompt ses études littéraires après la faillite de la petite entreprise familiale. Cf. en particulier Giuseppe-Antonio Camerino, *Svevo*, cit., pp. 29-46.

Se il « Navire d'Argent » sarà degno del suo nome, io potrò (forse) farmi libero dei miei tanti impegni per la pittura sottomarina. In famiglia (non parlo di mia moglie) per credere nella letteratura dovrebbero vedere denari ! [29]

Et en effet, dans une missive de février 1927 à ses amis français, on ne peut que constater que la fierté éprouvée par l'auteur d'avoir été reconnu par l'intelligentsia parisienne sera suivie par une déception initiale, lorsque celle-ci n'aura pratiquement pas d'écho dans sa patrie, et ce même au sein d'un cercle restreint :

Io, senza pensare all'opera mia (cioè al suo valore) credo che un successo ci sia stato : quello fattole dal « Navire d'Argent » che si sarebbe potuto sfruttare e non si seppe […] Adesso in Italia scrivono talvolta delle cose meno lusinghiere sul conto mio, e anche di Suo marito. Per tutta risposta io rileggo l'articolo del Crémieux[30].

En France, la gratitude qu'il éprouve est toujours alimentée par les manifestations d'intérêt et d'admiration que lui adresse Marie-Anne Comnène, qui a repris ses activités littéraires :

Uno dei primi sorrisi della settimana di convalescenza mi viene da questo caro Zeno che adesso si esprime in una lingua francese limpida dopo avermi incantata in un italiano che soltanto i pedanti trovavano senza grazia. Sa che la traduzione è quasi finita (è molto buona, anzi notevole, e sarà finita al massimo fra quindici giorni; io e mio marito la rivediamo stasera, e ci dividiamo con felicità la pagina, e ci meravigliamo per una seconda volta di quanto contiene questo libro). Sono sicura adesso che la gloria meritata verrà da questo paese e che il suo Zeno avrà un grandissimo successo[31].

Alors quand *Senilità*, qui date de 1897, est publié pour la seconde fois en Italie, cette fois, il n'ose pas y croire, tant il a été blessé par les critiques passées et il réagit avec la même surprise et la même reconnaissance qu'il avait éprouvée lorsqu'il avait reçu la lettre de Valery Larbaud, trois années auparavant :

Dai giornali italiani non apparirebbe che voglia determinarsi un qualche successo di questa pubblicazione. Invece da lettere che ricevo risulte-

[29] Svevo, *Epistolario*, cit., p. 770, lettre du 28/11/25.

[30] *Ibidem*, pp. 782-783. On se réfère dans cette lettre du 1/3/26 à la publication d'extraits des traductions des textes de l'auteur triestin dans le numéro 9 de la revue « Le Navire d'Argent », parue en Février 1926.

[31] Svevo, *Corrispondenza*, cit., p. 126, lettre du 2/2/27.

rebbe proprio che il romanzo piaccia. Insomma vedremo. Io sono come il vecchio Giolitti che dice di aver tempo d'aspettare !

Et il ajoute encore :

Chi Le scrive è un uomo circa celebre. Uno più o meno dell'altro, ogni giornale d'Italia ha fatto il mio nome con termini più o meno lusinghieri. Ma di critica non v'è questione. Dicono che verrà. Sono sempre sorpreso dell'effetto del poderoso calcio menato dal Cremieux contro la porta che mi precludeva la pubblicità. Sono noto a tutti. A Trieste – persino – cominciano a compiacersi di avermi fra di loro, ancora per breve tempo[32].

Svevo a donc reconnu chez les critiques français de son temps des talents de découvreurs et dès les débuts de sa correspondance avec eux il citait l'exemple de James Joyce compris et défendu mieux en France qu'en Irlande[33]. La publication de *La Coscienza di Zeno* sera acceptée par la « N.R.F. » après une visite ratée – selon Italo Svevo – chez Gaston Gallimard que l'écrivain conclut par ces mots : « Mi divertì enormemente l'espresi sione del signor Gallimard. A me pareva soltanto ch'eravamo ambedue stupiti di trovarci insieme, lui, poi, desiderosissimo di mandarmi a Trieste »[34]. Ces blocages et ces incompréhensions mentionnés dans la correspondance évoquent des épisodes véritablement « kafkaiens » entre employés et bureaucrates. Dans *Le Procès*, l'accusé est reçu par son avocat Monsieur Huld, et le personnage de K. entame un dialogue impossible, où, entre avancées et inquiétudes, il finit par perdre tout espoir de solution. Dans ces échanges sur la publication de *La Coscienza di Zeno* en France, il me semble que l'on retrouve également ce que dit Anne-Marie Baron qui établit un parallèle entre Balzac et Kafka à propos de « ce motif des entretiens tardifs […] et où de telles scènes symbolisent la léthargie administrative de façon saisissante »[35]. Encore une fois, notons que Benjamin Crémieux, s'il rassure avec humour Italo Svevo, mentionne dans sa dernière

32 Svevo, *Epistolario* cit., p. 851, lettre du 5/9/27 à Benjamin Crémieux.

33 *Ibidem*, p. 759, lettre adressée à Valery Larbaud en date du 16/3/25.

34 *Ibidem*, p. 807, lettre du 28/7/26.

35 Anne-Marie Baron, *Balzac, Kafka et la bureaucratie*, « Le courrier Balzacien », Trimestriel, n° 71, Été 2025, sous presse. Le contenu nous a été obligeamment communiqué par son auteur, Présidente des Amis de Balzac, suite à sa conférence en mars 2025 dans la bibliothèque de la Maison d'Honoré de Balzac à Paris.

phrase les problèmes économiques de l'édition française, ce qui ne peut guère rassurer, comme nous l'avons déjà vu au sujet de son correspondant triestin.

Il racconto del Suo incontro con Gaston Gallimard mi ha fatto ridere di gusto perché coincide, ma nel senso opposto a quello di Gallimard ; lui mi ha detto : Il Signor Svevo sicuramente mi avrà considerato uno stupido. Mi sentivo quel giorno sfinito dalla stanchezza. Non si preoccupi. Se la crisi del franco francese non sarà tale che l'attività degli editori si fermi o quasi o completamente, il Suo libro sarà pubblicato alla N.R.F.[36].

Cependant, en mars 1928, quelques mois avant sa mort, l'écrivain se rendra à Paris où il donnera une conférence au Pen Club qui sonnera pour lui comme une consécration. Il parlera devant cinquante-quatre écrivains, ses prestigieux confrères : Jules Romain, Bernard Shaw, Pierre Mac Orlan, Jean Paulhan, Ilya Ehrenbourg … Bien évidemment cette soirée était l'œuvre des époux Crémieux. Lors de cette dernière visite, il écrivit à Valery Larbaud un billet dans lequel il exprimait sa reconnaissance :

Caro Maestro, (e)ccomi per pochi giorni nella Sua città – forse per l'ultima volta – ed ebbi il grande dolore di non trovarvi Lei. […] mentre qui ritrovo pieno il ricordo delle poche ore passate con Lei molteplicatesi nel ricordo in proporzione alla grande importanza ch'ebbero nella mia vita[37].

Quelques mois auparavant, comme il craignait de ne pas pouvoir se rendre dans cette capitale française, il s'adressait à Marie-Anne Comnène en des termes particulièrement émouvants : « Io non so se rivedrò mai Parigi. Lotto con tutte le mie forze per restare su questa terra ove Parigi si trova »[38].

Dans notre introduction nous avons fait remarquer que James Joyce avait servi d'intermédiaire auprès de Valery Larbaud, et l'on peut penser que des liens d'amitié unissaient toujours l'auteur irlandais et Italo Svevo. Or, certaines lettres de Livia Veneziani Schmitz, qui datent de 1931, ont été découvertes récemment ; elles montrent qu'en dépit des promesses faites

36 Svevo, *Corrispondenza*, cit., p. 77, lettre du 28/8/26.
37 Svevo, *Carteggio,* cit., p. 866, lettre du 15/3/28.
38 *Ibidem*, p. 852, lettre du 5/9/27.

trois années plus tôt, en 1928 donc, lors de la mort de Svevo, Joyce s'était montré extrêmement réticent à honorer l'écrivain disparu, et qu'il avait refusé d'écrire les préfaces des éditions françaises et anglaises de *Senilità*, en demandant à son frère, Stanislao Joyce, de les rédiger à sa place. Heureusement, Valery Larbaud, lui, accédera aux demandes de la veuve de l'écrivain triestin. Onze lettres inédites ont été récemment retrouvées à Vichy, qui donnent une explication à cette regrettable affaire. En effet, il semblerait que la position subalterne de professeur d'anglais de Joyce au sein de la famille Schmitz ait beaucoup pesé sur l'écrivain irlandais, et cela jette une lumière nouvelle sur le rapport entre ces deux hommes[39]. En Italie, Eugenio Montale, dont la présentation de l'œuvre de Svevo aux lecteurs de la péninsule, dès 1925, avait été décisive pour la reconnaissance de l'écrivain, affirmait dans ses écrits – édités à la suite de la publication des lettres échangées entre eux en 1926 et 1927 – que tout s'était joué simultanément et indépendamment en France, en Italie et en Grande-Bretagne, alors qu'Ettore Schmitz vivait ses dernières années[40].

L'étude de la correspondance nous conduit donc – dans cette conclusion – à nuancer ce que l'on croit savoir sur la découverte et la notoriété de notre auteur. La perception du succès relatif d'Italo Svevo, le Triestin, dans la vie littéraire de l'Italie du *Ventennio*, a largement contribué à façonner une image durable d'auteur « en marge » tant à Paris que dans la mère-patrie[41]. Si les notables italiens installés en France ne firent rien, comme on l'a dit, pour Italo Svevo, il convient de souligner que c'est grâce aux traducteurs et aux traductrices, au premier rang desquels il faut nommer ceux et celles qui furent le plus proches de l'auteur triestin, qu'il fut traduit et honoré. Le couple formé par Benjamin Crémieux et son épouse Marie-Anne, née Comnène, accom-

[39] Maria-Grazia Morighi, *Lettere di Livia Veneziani-Svevo a Valery Larbaud, mediatore della fortuna postuma di Italo Svevo*, « Studi Francesi », Paris, 2015, (a. LIX, vol. 3), pp. 510-514. Ortensia Ruggiero, *Lettres inédites d'Italo Svevo (Ettore Schmitz) à Valéry Larbaud (1925-1928)*, « Revue des Études Italiennes », T. IX, vol. 1, Janvier-Décembre 1962, pp. 172-188.

[40] Montale, op. cit., p. 146.

[41] Angelo Ara, Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1987. Cf. en particulier les pages 77-87.

pagna l'écrivain tout au long des séjours dans la capitale, et tous deux lui ouvrirent les portes des grandes revues, la « N.R.F. », « Commerce », et le « Navire d'argent », et Italo Svevo fut et reste toujours édité par la prestigieuse maison Gallimard. C'est également grâce aux correspondances laissées très tôt par les épouses, Madame Comnène et Madame Livia Veneziani, qui n'employa plus jamais son nom de jeune fille mais adopta celui de Livia Svevo Schmitz dès la mort de son mari, grâce donc à ces deux femmes qui ont fait éditer (en les maintenant dans le domaine public) leurs correspondances, que nous avons connu si tôt et si bien les aventures parisiennes de Svevo. Mais nous devons également beaucoup aux échanges épistolaires entre l'auteur triestin et Eugenio Montale. Le poète a utilisé, tant qu'il a vécu, sa propre notoriété et son prestige d'académicien, pour défendre Italo Svevo et honorer sa mémoire. Précisons par ailleurs que sur le plan de la critique littéraire, il est précieux de lire ce qu'ont saisi « sur le vif » Valéry Larbaud, Marie-Anne Comnène et Benjamin Crémieux, le plus grand connaisseur de la littérature italienne contemporaine de son temps. Et la thèse de Doctorat de ce dernier est en effet consacrée à ce domaine de recherches, et les pages dédiées à Italo Svevo ont servi de base à tous les articles publiés jusqu'aux années soixante dans la presse française, comme le montrent les extraits qui figurent dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Ce n'est en effet qu'à partir des années soixante-dix que les critiques français ont souligné combien Italo Svevo avait adhéré à une conception de l'écriture renouvelée en profondeur, éclairés en cela par la connaissance des écrits intimes, de la correspondance et du journal de l'auteur[42]. Ils ont pu aussi contester cette vision d'un Zeno qui sortait « tout armé » des pages de son troisième roman – tel un Charlot sur un écran – en confondant le personnage

[42] Je pense ici à l'ouvrage traduit et annoté par Mario Fusco, et à une citation particulièrement éclairante sur la conception de l'écriture svevienne : « Déchirez aussi vos papiers, ô fourmis littéraires ! Faites en sorte que votre pensée repose sur le signe graphique avec lequel vous avez, une fois, fixé une idée, et qu'elle travaille autour de lui, l'altérant librement, en partie ou en totalité, mais ne permettez pas que ce premier frémissement de pensée, non encore mûri, se fixe tout de suite et enchaîne tous ses développements ultérieurs », in Svevo, *Écrits intimes*, cit., p. 87.

avec l'artiste qui l'avait créé, Charlie Chaplin ou Italo Svevo[43]. On peut regretter également, qu'aujourd'hui encore, en 2025, la notoriété de cet écrivain majeur reste cantonnée à un cercle trop restreint, malgré le frémissement d'un public plus large mais qui n'est sensible qu'à l'épisode de la dernière cigarette dans le roman *La Coscienza di Zeno*. Cependant, nous ne pouvons que nous réjouir de la parution récente du cinquième et dernier volume de l'œuvre théâtrale de l'auteur, traduit par Ginette Herry, qui conclut ainsi son travail de plusieurs dizaines d'années, lequel a permis et permettra aux jeunes acteurs du Conservatoire National d'Art Dramatique de monter sur les planches pour interpréter les pièces de l'auteur, faisant exister ce qui fut la vocation première d'Italo Svevo[44].

Bibliographie

Textes littéraires

Svevo Italo, *Opere complete*, sous la direction de Mario Lavagetto, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 2004.

–, *Théâtre complet*, V vol., texte traduit de l'italien, présenté et annoté par Ginette Herry, Paris, Circé, 2001-2011.

Travaux critiques

Ara Claudio, Magris Angelo, *Trieste. Un 'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1987.

Auzoux Amélie, Di Meo Nicolas, *Dictionnaire Valery Larbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Baron Anne-Marie, *Balzac, Kafka et la bureaucratie*, « Le courrier Balzacien », Trimestriel, n° 71, Été 2025, sous presse.

Camerino Giuseppe-Antonio, *Svevo*, Torino, UTET, 1981.

[43] Mario Fusco, *Italo Svevo e la psicanalisi*, in Giuseppe Petronio, *Il Caso Svevo*, Palermo, Palumbo, 1988, p. 103-127.

[44] Italo Svevo, *Théâtre complet*, vol. I à V, texte traduit de l'italien, présenté et annoté par Ginette Herry, Paris, Circé, 2001-2011.

Caprin Giorgio, *Italo Svevo*, « Il Corriere della Sera », p. 3, 11/2/1926.

Castellana Riccardo, *Quello che il Dottor S. non sa …*, « Italianistica », I, 3, 2021.

Crémieux Benjamin, *Panorama de la littérature italienne*, Paris, Kra, 1928.

Ghidetti Enrico, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti,1980.

Hermetet Anne-Rachel, *Italo Svevo et la conscience moderne*, « Etudes », V, T. 415, Octobre 2011.

Italo Svevo scrittore europeo, a cura di Lia Guzzetta Fava, Firenze, Olschki, 1994.

Kertesz-Vial Elisabeth, *Lettres italiennes en terre française pendant les années vingt*, in *Lettres italiennes en France*, « Transalpina », n°3, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999, pp. 71-97.

Morighi Maria-Grazia, *Lettere di Livia Veneziani-Svevo a Valery Larbaud, mediatore della fortuna postuma di Italo Svevo*, « Studi Francesi » (a. LIX-vol. 3), Paris, 2015.

Petronio Giuseppe, *Il Caso Svevo*, Palermo, Palumbo, 1988.

Ruggiero Ortensia, *Lettres inédites d'Italo Svevo (Ettore Schmitz) à Valéry Larbaud (1925-1928)*, « Revue des Etudes Italiennes », T.IX, vol. 1, Janvier-Décembre 1962.

Valin Danièle, *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne au XX*ème *siècle*, « Chroniques italiennes », n° 66-67, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Sources documentaires

Lagioia Nicola, *Svevo, Joyce: storia di un'amicizia*, entretien de Sergio Falcone avec Letizia Svevo Fonda Savio, fille d'Italo Svevo (1982), <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/svevo-joyce-storia-di-unamicizia/> 20/08/2012 [cons. le 21/9/2024].

Montale Eugenio, *Lettere. Italo Svevo. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato ed., 1966.

Svevo Italo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio editore, 1965.

–, *Corrispondenza con Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux et Marie-Anne Comnène*, Milano, all'Insegna del Pesce d'oro, 1953.

–, *Ecrits intimes. Essais et lettres*, traduits par Mario Fusco, Paris, Gallimard, 1973.
–, *Epistolario*, Milano, dall'Oglio editore, 1966.
–, *Lettere*, a cura di Simone Ticciati, prefazione di Federico Bertoni, Milano, Il Saggiatore, 2021, pp. 1165.

Veneziani Svevo Lidia, *Vita di mio marito*, Milano, Dall'Oglio editore, 1976.

Cristina Schiavone*

Romans afropéens[1] francophones en traduction italienne. Le cas de *Frère d'âme* de David Diop

> J'appréhende la culture française non pas par rapport à une connaissance
> Que j'aurais de cette culture,
> Du fait de vivre en France depuis longtemps,
> Mais à travers aussi le prisme sénégalais.
> L'inverse est également vrai[2]
>
> David Diop

Introduction

Ainsi que l'ensemble de sa production littéraire, le roman *Frère d'âme* du Franco-Sénégalais David Diop[3] se situe sans aucun doute à l'intersection de la culture sénégalaise, caractérisée par une mosaïque de langues et de traditions, et de la langue, de la culture et de l'histoire françaises. La profonde connexion entre ces deux univers, se reflète à la fois dans le contenu du roman et dans sa forme.

C'est cette spécificité et cette complexité qui ont suscité notre intérêt pour une analyse comparée entre la version originale et sa traduction italienne. En effet, il apparaît que cette œuvre exige du traducteur des compétences non seulement linguistiques et

* Università di Macerata.

1 M. de Fátima Outeirinho, *Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot valise*, « Carnets : revue électronique d'études françaises », Série II, 11, novembre 2017, pp. 111-119.

2 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/david-diop-j-ai-appris-a-vivre-avant-d-ecrire-7562447> [cons. le 12/12/2024].

3 Paris, Seuil, 2018. Les citations et les numéros des pages seront tirés de cette édition.

traductologiques, mais aussi culturelles, historiques et stylistiques des deux espaces en question. Cela soulève de nombreux enjeux pour la traduction, notamment en ce qui concerne la fidélité à l'intentionnalité du texte, tout en respectant sa richesse culturelle et ses effets stylistiques.

Avant d'aborder l'analyse de la traduction italienne de cette œuvre, il est essentiel d'introduire quelques éléments biographiques sur l'auteur, d'en présenter l'intrigue et de situer le contexte historique et culturel du roman. Ces éléments constitueront un socle indispensable, sinon nécessaire, à une compréhension approfondie du texte.

L'auteur, le roman, son histoire

David Diop naît à Paris en 1966 de mère française et de père sénégalais, mais passe son enfance et son adolescence au Sénégal. Ensuite, il fait des études à Paris, à l'université de la Sorbonne. Actuellement, il est maître de conférences à l'université de Pau et des pays de l'Adour où il enseigne la littérature française du XVIII[e] siècle. Sa première langue est le français, comme il le déclare lui-même dans un entretien en 2021 : « Ma langue maternelle demeure le français. Je serais bien incapable d'écrire en wolof, la langue de mon père que j'ai apprise avec ma famille et mes amis »[4]. Cependant, toute sa production littéraire est l'expression de ses deux sensibilités culturelles qu'il revendique constamment[5]. Il a publié plusieurs essais[6] et quatre romans, dont *1889, l'Attraction universelle* (2012), *La Porte du voyage sans retour* (2021), *Le pays de Rêve* (2024).

Prix Goncourt des Lycéens en 2020, prix Suisse Ahmadou Kourouma et Prix International Booker Prize 2021 avec sa traductrice anglaise Anna Moschovakis[7], *Frère d'âme*, son deu-

[4] <https://www.la-croix.com/Culture/David-Diop-ecrivain-entre-deux-mondes-2021-10-13-1201180360> [cons. le 15/03/2024].

[5] Cf. *Ibidem*. Ses déclarations l'apparentent à Léonora Miano: « J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne», dans *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012, p. 29.

[6] Voir bibliographie finale.

[7] *At Night, All Blood Is Black*, London, Faber and Faber, 2020, <https://www.

xième roman, raconte les horreurs de la Grande Guerre depuis la perspective d'un tirailleur africain d'une manière poétique, très originale et inédite. Dans ce roman, la guerre est racontée à travers le flux des pensées d'Alfa Ndiaye, le héros-narrateur d'origine sénégalaise. Mais *Frère d'âme* est bien plus qu'une histoire sur la guerre vécue dans les tranchées. Le roman est articulé en deux parties, avec le dernier chapitre en guise de clôture : du 1er au XIVe chapitre, le protagoniste raconte son drame au quotidien dans les avant-postes et aux arrière-postes. Le récit s'ouvre sur une tragédie : la perte de son ami, son « plus que frère » Mademba Diop pendant une attaque à « l'ennemi d'en face », dont il se sent responsable. Du XVe au XXIVe chapitre, le narrateur-héros Alfa Ndiaye raconte son « monde d'avant », à savoir l'univers de ses origines avec ses traditions et ses légendes, des scènes de son enfance et adolescence, un monde qui, au moment de l'énonciation du roman, est désormais devenu un ailleurs dans l'espace et dans le temps, perdu à jamais, enfin, une Afrique mythique disparue. La narration est entièrement à focalisation interne. L'histoire est racontée à la première personne. Finalement, au XXVe et dernier chapitre, qui s'offre à plusieurs interprétations, le narrateur Alfa laisse la place au narrateur Mademba qui prend possession du corps d'Alfa, ou bien c'est l'effet du traumatisme de la guerre, qui conduit le héros vers une dissociation. Déjà au XXIVe chapitre, il disait : « Je suis le créateur et le destructeur. Je suis double »[8]. Enfin, les identités des deux « plus que frères » fusionnent en se métamorphosant en un seul homme : « […] désormais lui est moi et moi suis lui »[9].

lorientlejour.com/article/1264163/-frere-dame-de-david-diop-remporte-linternational-booker-prize.html#:~:text=Le%20roman%20français%20Frère%20d,sa%20traductrice%20britannique%20Anna%20Moschovakis> [cons. le 26/02/2024].

[8] *Frère d'âme*, cit., p. 166. Cette affirmation fait surement écho, voire lance un clin d'œil au personnage de Samba Diallo, déchiré entre deux cultures, héros du célèbre roman de Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

[9] *Ibidem*, p. 175.

Rôle et place du Tirailleur sénégalais dans les Guerres du XIX^e^ et XX^e^ siècles

Les tirailleurs sénégalais constituaient un corps d'infanterie issu des troupes coloniales, créé par le général Faidherbe en 1857 à l'intérieur de l'Empire colonial français. Ils représentaient le principal élément de l'« Armée Noire » aboli au début des années 1960. Si le recrutement des tirailleurs n'était pas exclusivement effectué au Sénégal, ce régiment a rapidement désigné l'ensemble des soldats africains d'Afrique subsaharienne combattant sous le drapeau français et initialement basé à Saint-Louis du Sénégal. Ils se distinguaient ainsi des unités issues d'Afrique du Nord, telles que les tirailleurs algériens et marocains.

En 1895, les tirailleurs ont participé à la conquête de Madagascar, et de 1895 à 1905, ils ont été mobilisés pour la « pacification » de cette île, ainsi qu'au lendemain de la deuxième Guerre mondiale. Pendant les deux Guerres mondiales, les tirailleurs sénégalais ont été engagés par la France sur plusieurs fronts, notamment en Normandie, en Provence, en Algérie, en Libye, etc. Entre 1945 et 1954, ils ont été mobilisés dans les conflits liés à l'Empire colonial français, notamment en Indochine, à Madagascar, mais aussi en Algérie, participant ainsi aux diverses opérations militaires de la France dans ses colonies et ailleurs.

Figures du Tirailleur sénégalais dans l'imaginaire littéraire et culturel

La figure du Tirailleur sénégalais imprègne l'imaginaire littéraire et culturel français et africain[10]. Elle est présente dans plusieurs récits, films, photos, chansons et pièces de théâtre. Pour n'en citer que quelques-uns, à partir du bien connu roman autobiographique de l'un des premiers écrivains africains de langue française, Bakary Diallo, auteur de *Force-Bonté* (1926), récit retraçant son engagement volontaire en tant que tirailleur sénégalais dans l'armée française en 1911.

[10] Cf. Martin Mourre (sous la direction de), *Thiaroye 44*, Rennes, PUR, 2022.

L'écrivain Birago Diop, dans le conte *Sarzan*, tiré du recueil *Les contes d'Amadou Koumba* (1947)[11], rapporte le retour d'un tirailleur démobilisé qui rentre à son village (Dougouba) et rêve de civiliser les gens avant de sombrer dans la folie.

En 1948, le recueil de poèmes de L. S. Senghor, *Hosties noires*[12], commémore le sacrifice des tirailleurs pendant les deux guerres mondiales. Notamment, dans le célèbre poème *Tyaroye*, composé à Paris en décembre 1944, le poète sénégalais évoque la tragédie connue sous le nom de « Massacre de Thiaroye », lorsque des troupes coloniales et des gendarmes français ont tiré sur des tirailleurs sénégalais, anciens prisonniers de la Seconde Guerre mondiale récemment rapatriés, manifestant pour le paiement de leurs indemnités et le versement du pécule qui leur était promis depuis des mois.

Les écrivains Keita Fodeba avec le poème *Aube africaine* (1951)[13] et plus tard Boubacar Boris Diop avec la pièce de théâtre *Thiaroye terre rouge* (1981)[14], commémorent le même massacre.

L'écrivain et cinéaste Ousmane Sembène avec Thierno Faty Sow, met en scène le même événement tragique à travers le film *Camp de Thiaroye* (1988). Dans d'autres de ses films et dans plusieurs de ses récits, la figure du tirailleur ou ancien combattant a été presque toujours présente, sur le devant de la scène ou bien à l'arrière-plan[15].

Inspiré par le roman de David Diop, en 2022, le sujet a été repris par le réalisateur Mathieu Vadepied dans le film *Tirailleurs* avec le concours de l'acteur franco-sénégalais Omar Sy qui y a joué le rôle principal.

Tout récemment, en 2024, lors du 80e anniversaire de ce massacre, plusieurs évènements culturels, à Dakar et ailleurs, ont commémoré le martyr des tirailleurs : représentations théâ-

11 Paris, Fasquelle.

12 Paris, Seuil.

13 In « Présence Africaine », 12, 1951, pp. 174-178.

14 Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango*, suivi de *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, 1981.

15 Cf. Sada Niang, *Les tirailleurs sénégalais sur les écrans africains*, dans Roger Littre (sous la direction de), *Lucie Cousturier, les tirailleurs sénégalais et la question coloniale. Actes du colloque international*, Fréjus les 13 et 14 juin 2008, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 125-142.

trales, colloque à l'Université Cheikh Anta Diop[16] et, dans la même année, la publication d'un autre récit autobiographique, paru chez L'Harmattan, *Moi…Tirailleur sénégalais*, écrit par Mamadou Niang.

La société wolof : système et vision du monde

Abdoulaye-Bara Diop, le père fondateur de la sociologie sénégalaise, a consacré de nombreux ouvrages à la société wolof dont deux volumes[17] qui sont une référence incontournable pour tout spécialiste de cette région de la Sénégambie. Les recherches du sociologue en pays wolof sur le plan sociologique et anthropologique portent sur les liens de sang, le pacte et les liens de communauté, la parenté biologique et le lignage utérin, fondements du système social dont la famille, qui procure sécurité, affection, protection et solidarité à l'individu. Ainsi, les liens de parenté, d'alliance, de voisinage sont inscrits dans un cadre communautaire qui structure le mode de vie, d'être et de pensée de la personne et de la société wolof.

Dans la culture wolof, la parenté régit les relations sociales, elle est au cœur du système d'échanges, des rapports sociaux et des règles de communication. L'individu wolof existe certes par la naissance, qui lui fixe une place et un rôle dans l'espace public. Les faits et gestes, les postures et déclarations solennelles sont susceptibles d'entraîner une promotion ou une déchéance sociale.

C'est dans le contexte de cette culture communautaire qu'il convient de placer la lecture de la fiction narrative de *Frère d'âme*. Les lignes de fracture entre réel et surréel (dons de divination, de voyance, de dédoublement) sont consubstantielles des rites de passage de la circoncision dans cette culture.

Du point de vue de l'interprétation socio-anthropologique de cette relation entre les deux « plus que frères »[18] Alfa Ndiaye et

[16] Cf. <https://laviesenegalaise.com/commemoration-du-80e-anniversaire-du-massacre-des-tirailleurs-senegalais-au-camp-de-thiaroye/> [cons. le 20/12/2024].

[17] *La société wolof, les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris, Karthala, 1981 et *La famille wolof. Tradition et changement*, Paris, Karthala, 1985.

[18] Pour reprendre un des refrains du roman.

Mademba Diop, on signalera l'institution de la parenté à plaisanteries[19] (plus connu sous le nom anglais de *Joking relationship*) qui unit tous les membres de la société avec le patronyme Diop et Ndiaye, sans distinction. Cette relation met en présence des acteurs identifiés dans plusieurs sociétés ouest-africaines soit par leur patronyme (par exemple : Deng vs Fall, Thiam vs Sarr, Diakité vs Diallo, Diarra vs Traoré, Wade vs Touré) soit par des groupes sociaux différents (Sérères vs Peuls, Diola vs Sérères). Cette relation assure une fonction de modération critique dans les transactions quotidiennes en créant des espaces ouverts, grâce à la culture de la tolérance, ainsi qu'on le voit avec les deux tirailleurs, amis d'enfance unis par le terroir et le patronyme.

D'autre part, les totems en présence, le paon (Diop) et le lion (Ndiaye) assurent la continuité de la relation dans l'ordre de l'imaginaire puisque chaque être possède un double dans l'ordre ontologique. Il convient de rappeler que l'univers humain et ses attributs coexistent dans la proximité du règne animal et naturel. L'institution de la parenté à plaisanteries devient par certains aspects une sorte de moteur de l'histoire : Alfa se croit responsable de la mort de Mademba car il a taquiné son ami juste avant qu'ils se lancent à l'attaque de l'ennemi allemand, en disant que puisque son totem est le paon, il ne peut pas être plus courageux que lui qui a comme totem le lion[20]; c'est là un exemple concret de l'exercice de la parenté à plaisanteries[21].

Remords, culpabilisation, voire déshumanisation ressortent de ces différents conflits dans lesquels est empêtré Alfa Ndiaye en ce moment tragique de la guerre qui bouleverse tous les repères communautaires, éthiques et ontologiques. C'est pour cela que le narrateur, Alfa, l'appelle justement « Le monde d'avant », devenu désormais un « ailleurs » qui n'est plus, ou qui est très ou trop loin dans un présent de l'énonciation caractérisé par

19 *Frère d'âme*, cit., pp. 24-25, 49-50, 131.

20 De manière générale, les animaux totems prêtent leurs caractéristiques physiques et morales aux deux personnages.

21 Pour plus d'explication sur cette institution et sur son exploitation en littérature, cf. Cristina Schiavone, *La parole plaisante nel romanzo senegalese postcoloniale*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 43-59 et pp. 217-242.

l'anéantissement de toutes les valeurs qui régissaient l'univers de son origine, le sens du sacré de la vie humaine en premier.

De manière synthétique, sur le plan culturel, quatre autres aspects de la culture sénégalaise et africaine émergent bien du roman, qui sont évoqués parfois de manière étendue, parfois elliptique, ce qui demande une certaine compétence culturelle de la part du lecteur, notamment quant à la tradition orale sénégalaise :

1) La sorcellerie, à travers le recours au mot wolof « Dëmm ». Alfa a pris l'habitude de couper une main de chaque soldat allemand qu'il arrive à tuer. Le protagoniste-narrateur, en proie à la folie, est seulement habité par le sentiment de vengeance et par la cruauté. D'ailleurs, dans un monde en proie à la déshumanisation, tout est licite. En revanche, ses compagnons pensent qu'il est devenu un véritable sorcier, dévoreur d'âmes, qui s'adonnerait à la pratique de la magie noire. Le *Dëmm* est un personnage des contes sénégalais, souvent dépeint comme une créature inquiétante, parfois anthropophage, mais surtout associée aux mystères et aux superstitions. En résumé, le *Dëmm* est une créature mythique, souvent en lien avec cannibalisme, mais plus généralement à un aspect terrifiant et surnaturel.
2) Le mythe de la Déesse Mame Coumba Bang : cette divinité est un personnage légendaire que personne ne déclare avoir jamais vu. Mi-femme, mi-sirène, elle est le génie tutélaire du fleuve Sénégal et la protectrice de la ville de Saint-Louis. La légende dit que parfois elle sort du fleuve en se métamorphosant en une très belle femme, élancée, au teint clair et aux longs cheveux. Elle a l'habitude de s'asseoir sur un banc (d'où le nom « Bang ») au bord du fleuve. Le mythe raconte qu'une fois une femme se rendit au crépuscule laver le linge au bord du fleuve avec sa fille. La petite fut kidnappée par des génies du fleuve : elle serait devenue Mame Coumba Bang. Depuis lors, on interdit aux filles d'aller au bord du fleuve au crépuscule. Dans le roman, la jeune fille Fary Thiam transgresse cet interdit en attirant Alfa au bord du fleuve. Là, les deux jeunes s'offrent leur virginité, avant qu'Alfa ne parte combattre en Europe.
3) Le conte africain connu sous plusieurs titres, ici comme « l'histoire du prince-sorcier-lion sorti de nulle part pour épouser la

fille capricieuse d'un roi vaniteux ». Il s'agit d'un conte de la tradition orale de l'Afrique de l'Ouest qui existe en plusieurs versions et qui a été réécrit par l'auteur. La fonction de ce conte à la fin du roman est de rappeler que le héros ne se reconnaît plus (il n'a pas de cicatrices, donc il n'a pas d'histoire), il est double et cherche à élucider le mystère de son identité.

4) La sagesse de la culture peule, à travers les proverbes (p. 114) et l'histoire du grand-père maternel Yoro Ba (la mère d'Alfa est d'origine peule), avec ses valeurs, telles que le sens de l'honneur, de l'hospitalité, de la gratitude et le respect de la parole donnée, principes bien ancrés dans cette société, mais aussi chez les peuples de toute la région soudano-sahélienne[22].

Comment traduire *Frère d'âme* de David Diop en tenant compte de cet imaginaire, à la fois si complexe pour un non initié et si différent de l'univers du lecteur occidental ?

De la traduction du récit

> Traduire, ce n'est jamais simple. Traduire, c'est trahir sur les bords, c'est maquignonner, c'est marchander une phrase pour une autre. Traduire est une des seules activités humaines où l'on est obligé de mentir sur les détails pour rapporter le vrai en gros. Traduire, c'est prendre le risque de comprendre mieux que les autres que la vérité de la parole n'est pas une, mais double, voire triple, quadruple ou quintuple[23].

On pourrait lire les mots de l'instance narrative de *Frère d'âme* comme un avertissement à tout lecteur-traducteur en évoquant l'adage bien connu qui guette tout traducteur :« traduttore-traditore », à savoir « Traduire c'est trahir ». D'ailleurs, l'infidélité et la responsabilité sont les risques dont tout traducteur ne peut se passer. Le traducteur de *Frère d'âme*, saurait-il opérer le transfert culturel que demande ce texte ?

Si la langue du roman *Frère d'âme* est l'expression d'un univers plurilingue et pluriculturel, le résultat d'un dialogue entre la langue française et la langue wolof, entre les cultures wolof,

22 Cf. *Frère d'âme*, cit., pp. 114, 119-120, 122. Cf. aussi pp. 134-135.
23 *Ibidem,* p. 166.

peule et française dans un même texte, sa traduction est le résultat d'une intersection encore plus complexe entre plusieurs ensembles, à savoir entre la langue culture italienne et les trois langues cultures française, wolof et peule.

Face aux défis que peut représenter la traduction de ce roman, nous nous sommes interrogée sur la posture traductive que demande ce genre de texte pour que l'univers pluriculturel et plurilingue, ainsi que les différents registres linguistiques contenus dans ce roman, soient reportés fidèlement dans le texte d'arrivée.

À partir de ce cadre et de ces présupposés, nous avons comparé l'original et la seule traduction existante à ce jour, celle de Giovanni Bogliolo, qui date de 2021[24].

L'analyse comparative des deux textes a apporté des résultats très intéressants au niveau des choix opérés par le traducteur.

Tout d'abord, dès le début du texte, la volonté du traducteur de préserver les choix de l'auteur est assez évidente : l'original est respecté dans son ensemble au niveau du rythme, de la syntaxe et de la sémantique. Dans le texte italien, les phrases simples et le registre familier dominent, malgré le fait que de temps en temps la tentation d'élever le registre l'emporte, ce qui l'éloigne de l'effet voulu et recherché par David Diop. Le protagoniste et narrateur est un garçon de vingt ans, originaire d'un village reculé au nord du Sénégal (Gandiol), qui n'est pas allé à l'école française et qui ne parle pas français, mais wolof[25] : « Pour *Frère d'âme* – explique-t-il – mes personnages ne parlaient pas le français. Je cherchais à rapporter une voix que j'ai rythmée en français, en me souvenant des cadences du wolof »[26]. Effet de mimésis voulu par l'auteur ? Peut-être. En tout cas, il serait surtout une erreur de dire que la langue d'Alfa est du « petit-nègre », ou du « français-tirailleur, » ou encore de la « langue des tranchées »[27], exception faite dans de rares pas-

[24] *Fratelli d'anima*, Vicenza, Neri Pozza. Les citations et les numéros des pages seront tirés de cette édition.

[25] Cf. *Frère d'âme*, cit., p. 57.

[26] <https://www.la-croix.com/Culture/David-Diop-ecrivain-entre-deux-mondes-2021-10-13-1201180360 > [cons. le 15/03/2024]

[27] Cf. tous les essais des spécialistes de la question, entre autres, Cécile Van den

sages. En revanche, l'intentionnalité de l'auteur est surtout de rétablir ou de redonner une dignité aux tirailleurs, ce qui justifie l'instrument langagier qu'ils utilisent. Simplicité de l'expression ne veut pas dire simplicité d'esprit, préjugé avec lequel on a trop souvent représenté le noir africain, et surtout les tirailleurs africains[28].

Pour revenir à la traduction du roman, on peut le dire en empruntant les mots de Berman[29], l'étranger est bien présent dans le texte d'arrivée.

Nous allons illustrer cette posture traductive à l'aide de quelques exemples. Nous avons choisi de faire des observations en partant d'abord de l'analyse de quelques éléments paratextuels, ensuite du point de vue lexical, syntaxique et sémantique.

Le paratexte

Il est reconnu que le paratexte, en traduction, est le lieu de la médiation par excellence du traducteur dans le texte d'arrivée[30].

Si on observe le titre du texte traduit, on remarque un glissement du singulier au pluriel : *Frère d'âme* devient *Fratelli d'anima*. Ce choix pourrait insinuer l'intention, de la part du traducteur, ou bien de l'éditeur, d'attribuer une dimension universelle à un destin individuel. L'histoire d'Alfa Ndiaye et de Mademba Diop serait alors l'histoire de tous les tirailleurs africains qui ont sacrifié leur vie pour un pays qui n'était pas le leur[31].

On observe l'absence de préface et de postface, dans le texte original aussi bien que dans la traduction italienne.

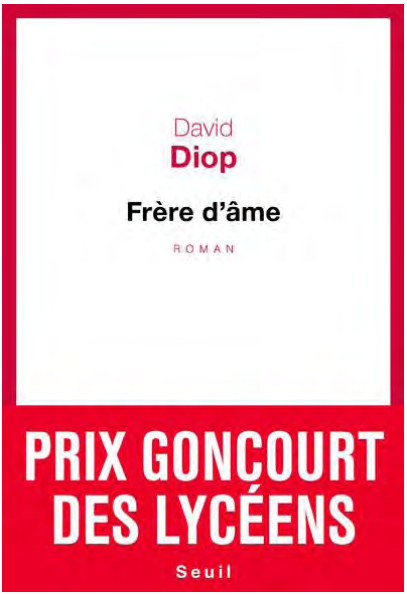
Avennes et Alessandro Costantini (voir la bibliographie finale).

28 Un exemple pour tous, l'album de *Tintin au Congo*. Cf. Alessandro Costantini, *Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial*, La BD francophone, « Publifarum », 14, 2011, <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/452/711> [cons. le 27/12/2024].

29 Cf. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger: Culture et tradution dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

30 Cf. José Yuste Frías, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, dans *Event or incident/Evénement ou incident*, by Ton Naaijkens, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 287-316.

31 De plus, le patronyme « Ndiaye », avec « Diop », est parmi les noms les plus communs au Sénégal.



<https://pictures.abebooks.com/inventory/31766892976.jpg>

<https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782021398243-frere-d-ame-david-diop/>

Du point de vue des notes, dans le texte français, on remarque l'absence totale des notes de bas de page, mais aussi la présence d'une médiation du narrateur lors de l'occurrence d'un mot en wolof parfois accompagné d'une traduction-explication intratextuelle, comme on le verra dans la suite, au niveau de l'analyse lexicale.

Dans le texte italien, on observe une seule note allographe en bas de la page :

1. *Toubab*. In lingua *wolof* significa « uomo bianco », con una connotazione negativa. (N.d.T) (p. 31)

Enfin, les éléments péritextuels sont exigus : aucune introduction au contexte ni historique ni culturel où se déroule le roman. Au lecteur, la tâche de rechercher de tels renseignements, s'il le désire, et la liberté d'interprétation.

Le lexique

Sur le plan lexical, le roman présente des xénismes (ou emprunts intégraux) provenant surtout de la langue wolof, qui sont la preuve la plus tangible de la présence d'une langue culture autre que la langue d'écriture du texte, dans ce cas le français. C'est aussi la preuve de l'écart linguistique mais surtout culturel entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Souvent il s'agit de réalias. Ce sont des mots d'une certaine densité qui demandent un choix et de la part de l'écrivain et de la part du traducteur. On peut les laisser tels quels, ou bien ils peuvent être l'objet de différentes formes de médiation de la part de l'écrivain et /ou de la part du traducteur, plus ou moins visibles.

Dans le texte original, les xénismes sont les suivants : « toubab » (Blanc ou Européen), « dëmm » (du wolof : sorcier dévoreur d'âmes), « wolof » (du wolof : langue du Sénégal), « ounk » (du wolof : gecko), « griot »[32] (caste des historiens-généalogistes dans la tradition orale ouest-africaine), « peul » (groupe ethnique ouest-africain), « fulfuldé » (du pulaar : langue des Peuls), « Tabaski » (du wolof : festivité musulmane de l'Eid al-adha ou fête du mouton), « daba » (du wolof : houe, outil du cultivateur ouest-africain), « gri-gri »[33] (amulette, talisman). Ces mots d'origine alloglotte ne sont pas tous signalés en italique dans le texte original, sauf pour « dëmm ».

Dans le texte original, parfois l'écrivain opère lui-même une médiation en intégrant dans le texte une sorte de paraphrase explicative, c'est le cas de « dëmm » et « ounk ».

À propos de « dëmm », mot parmi les plus réitérés : « Ils pensent que je suis un sorcier, un dévoreur du dedans des gens, un *dëmm* » (p. 45), « […] un *dëmm*, un mangeur du dedans des gens » (p. 53), « un *dëmm*, un dévoreur d'âmes » (pp. 53, 57, 84, 97, 109). Le terme est toujours mis en évidence au niveau typographique, car il est en italiques.

Quant à « ounk », il s'agit d'un « […] lézard rose translu-

[32] D'origine incertaine. Probablement, emprunté au portugais « criado » et adapté au français.

[33] « Mot d'origine africaine », cf. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1490> [cons. le 15/04/2024].

cide qu'on appelle le Ounk. Le Ounk a une peau rose et si fine qu'on peut lui voir, même dans la pénombre, le dedans du corps, ses entrailles. » (p. 96). À partir de la description donnée par cette sorte de note auctoriale intratextuelle, le lecteur peut comprendre qu'il s'agit du reptile appelé « gecko ». Par conséquent, il n'est pas nécessaire d'ajouter une note en bas de page, ni dans le texte original, ni dans le texte italien, avec une seule exception du point de vue typographique : si dans le texte italien on souligne son étrangeté au lexique français en utilisant les caractères italiques, dans le texte français, le terme n'est jamais en italiques.

Même traitement pour « griot »[34], qui dans deux occurrences est accompagné par la brève médiation auctoriale intratextuelle « louangeur » (p. 119, 120), rendu en italien avec les relatives « che canta le sue lodi » (p. 84) et « che tessevano lodi » (p. 85).

Un seul lexème est l'objet de différentes traductions en italien : il s'agit du mot « concession » (p. 111, 112, 131, 132, 139), traduit avec « terreno della famiglia di Mademba » (p. 78), « proprietà » (p. 91, 92), « terreni » (p. 77), et même trois fois avec « aia » (p. 73, 77).

Les définitions des deux lexèmes sont les suivantes :

> **concession**, Keur/Kë[…] en Wolof, abrite tous les parents descendants d'un même ancêtre et sont [sic] régis [sic] par l'aîné de la famille. Ainsi, plusieurs cellules familiales y cohabitent. La concession est clôturée et est constituée de cases qui servent de chambres, stockage, etc … En plus de ceci, il existe dans la concession les cuisines, les espaces pour les animaux et des douchières aménagées entre les différentes cases[35].
>
> **àia** s. f. [lat. *area* «spazio libero, aia»]. – 1. Area contigua alla casa rurale, di solito pavimentata in pietra, in mattoni o con un battuto di cemento, sulla quale si esegue la manipolazione e l'essiccazione dei prodotti agricoli[36].

Dans le cas de « aia », le choix du traducteur démontre un éloignement de l'approche à tendance sourcière de la traduction. Finalement, il s'agit d'un des exemples isolés de traduction que

[34] Cf. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/griot//1> [cons. le 10/04/2024].

[35] Nzinga Biegueng Mboup, Caroline Geffriaud, *Habiter Dakar*, s.l., 2021, p. 12.

[36] Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/aia/> [cons. le 15/03/2024].

j'appellerai « cibliste », selon la définition de Ladmiral[37], une solution adaptée au contexte culturel d'arrivée, mais qui ne correspond pas tout à fait au contexte africain.

Un dernier terme à souligner est un mot traduit avec une occurrence soi-disant « cibliste » : il s'agit du lexème « pagne » (p. 35) traduit avec « pareo » (p. 46). Le pagne est une pièce vestimentaire typiquement africaine qui n'a pas une traduction appropriée dans d'autres langues. On aurait pu la laisser telle quelle, comme d'autres traducteurs ont fait dans d'autres romans[38].

La syntaxe

Du point de vue syntaxique, on remarque, du début à la fin du roman, le recours presque constant à des figures de la répétition : il s'agit d'une des marques typiques de l'oralité. On est en présence du phénomène de l'oraliture. Ces récurrences presque obsédantes confèrent à la narration un rythme, tel une litanie[39] : c'est l'effet de l'oralité.

Dans le contexte culturel africain en général et en wolof en particulier, la répétition communique un ton solennel au discours, montre la gravité des choses qu'on est en train de dire. Enfin, la répétition souligne aussi la ritualité du geste et de la parole. À ce propos, un exemple est offert par l'épisode où le narrateur Alfa raconte son « rite » de chaque jour : lors de la sortie des tranchées pour attaquer l'ennemi, il coupe la main du militaire allemand tombé sous les coups des fusils français. Toutes les nuits, il rentre avec la main d'un soldat, tel un fétiche :

37 Cf. *Sourcier et cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

38 Pour la traduction de « pagne », cf. aussi Cristina Schiavone, *Les défis de la traduction d'œuvres hétérolingues : L'ambigua avventura de Cheikh Hamidou Kane*, in Charles Bonn ; Anna Paola Soncini ; Loredana Trovato (éds.), « Parcours francophones », « Interfrancophonies »,15, 2024, p. 64, <www.interfrancophonies.org> [cons. le 21/01/2025].

39 Cf. Mbaye Diouf, *Frère d'âme de David Diop : du français tirailleur à la veine intermédiale*, « Recherches francophones », vol. 3, 1, 2024, p. 63-83.

Frère d'âme	Fratelli d'anima
La main qui l'avait tenu, la main qui l'avait serré, la main qui l'avait nettoyé, la main qui l'avait graissé, la main qui l'avait chargé, déchargé et rechargé. (p. 26)	La mano che lo aveva tenuto, la mano che l'aveva stretto, la mano che l'aveva pulito, oliato, la mano che l'aveva caricato, scaricato e ricaricato. (p. 19)
« Le capitaine Armand a dit que tu devais reposer. Le capitaine a dit que tu étais vraiment *très*, *très* brave, mais *très*, *très* fatigué aussi. Le capitaine a dit qu'il salue ton *courage*, ton *très*, *très* grand *courage*. (p. 59)	« Il capitano Armand ha detto che devi riposarti. Il capitano ha detto che sei davvero *molto*, *molto* coraggioso, ma anche *molto*, *molto* stanco. Il capitano ha detto che saluta il tuo *coraggio*, il tuo *molto*, *molto* grande *coraggio*. (p. 44)

Parmi les figures de la réitération, on observe tout le long du roman la présence de plusieurs formules figées[40] :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
Par la vérité de Dieu (p. 11 et sq.)	Per la verità di Dio (p. 9 et sq.)41
mon plus que frère (p. 12, 15, 44, 45, 105, 108, 110)	Il mio più che fratello (p. 10, 14, 35, 37, 73, 75, 76)
(dernier) fils du très vieil homme (p. 35, 46)	(ultimo) figlio dell'uomo vecchio (p. 26, 35)

La première répétition, « par la vérité de Dieu », qui revient parfois de deux à trois fois dans chaque page, est presque obsessive et communique au soliloque intérieur le caractère à la fois d'une confession mais aussi d'un cri d'étonnement, sinon de désespoir face aux évènements terribles dont il est témoin.

La deuxième répétition, par ordre d'importance, est l'expression « Le dedans dehors » (traduit en italien avec « Il dentro di fuori ») et d'autres similaires : « Le dedans du corps dehors », « Le dedans de la terre était dehors », « le dedans de mon esprit était dehors », « Mon dedans-dehors […] est dans le corps

[40] Au lieu de cette traduction littérale, on aurait pu, par exemple, traduire cette expression avec une autre plus courante dans la langue italienne telle que « Quant'è vero Iddio ».

d'une femme inconnue ». Cette répétition presque martelante reflète, finalement, la hantise dont le héros est accablé du début à la fin du récit, après avoir vu et récupéré les intestins sortis du ventre de son ami mourant.

Les figures de l'anaphore aussi sont récurrentes, à partir déjà de l'incipit qui montre que le soliloque débute *in medias res* : « -… je sais, j'ai compris, je n'aurais pas dû » (p. 11), « Je sais, j'ai compris, j'ai deviné » (p. 100).

Des expressions particulières attirent notre attention et dans le texte original et dans la traduction :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
Et quand il a eu salué tout le monde (p. 68) […] quand je les ai eu dessinées (p. 151) […] j'ai eu fini de les enterrer (p. 153)	E quando ha salutato tutti quanti (p. 50) […] quando ho finito di disegnarle (p. 105) […] quando ho finito di seppellirle (p. 106)

Il s'agit de trois phrases qui sont les seuls cas repérés dans le roman relevant d'un français non correctement construit du point de vue grammatical. Dans la traduction, cet effet d'oralité ou de français populaire, n'a pas été pris en compte par le traducteur qui, en revanche, normalise les phrases, en élevant le registre.

La sémantique

Sur ce plan, le traducteur cherche à rester fidèle au contenu de l'œuvre originale. Similitudes et métaphores sont les phénomènes les plus intéressants du point de vue sémantique dans le texte original. Dans la plupart des occurrences, le traducteur n'a pas été obligé de chercher des équivalences dans la culture d'arrivée, car la traduction littérale souvent est bien adaptée au sens du contexte d'arrivée. Dans le cas de la similitude avec le lion et les hyènes, le monde animalier du contexte de départ est gardé tel quel dans le texte italien.

Quelques exemples :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
[…] les tripes à l'air, le dedans dehors, comme un mouton dépecé par le boucher rituel après son sacrifice. (p. 13)	[…] con le budella all'aria, il dentro di fuori, come una pecora squartata dal macellaio rituale dopo il sacrificio. (p. 10)
[…] la main droite tâtonnant la terre pour rassembler ses boyaux éparpillés, gluants comme des couleuvres d'eau douce. (p. 13)	[…] con la mano destra che tastava il terreno per raccogliere le budella sparpagliate, viscide come bisce d'acqua dolce. (pp. 10-11)
Je n'aurais pas dû te laisser souffrir comme un vieux lion solitaire, dévoré vivant par les hyènes, le dedans dehors. (p. 15)	Non avrei dovuto lasciarti soffrire come un vecchio leone solitario, sbranato vivo dalle iene, con il dentro di fuori. (p. 11)

Dans un autre passage, la mort est représentée par une bête immonde :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
« […] ne laisse pas le museau de la mort dévorer mon corps ! » (p. 14)	« […] non lasciare che il muso della morte divori il mio corpo !» (p. 11)

Il est intéressant de s'arrêter sur trois métaphores filées qui s'étendent sur plusieurs pages.

La première est la tranchée comparée à un vagin, ou à un ventre de femme, avec ses qualités de conteneur protectif et générateur de vie :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
La Tranchée m'est apparue comme les deux lèvres entrouvertes du sexe d'une femme immense. Une femme ouverte, offerte à la guerre. Avant la mort de Mademba, je n'aurais jamais osé penser à une chose pareille, me dire à moi-même que je voyais la tranchée comme un sexe féminin démesuré qui allait nous accueillir, Mademba et moi. (p. 19)	E, vista da lontano, la nostra trincea mi è apparsa come due labbra socchiuse del sesso di una donna immensa. Una donna aperta, offerta alla guerra. Prima della morte di Mademba, non avrei mai avuto il coraggio di immaginare una cosa del genere. Dire a me stesso che vedevo la trincea come uno smisurato sesso femminile che avrebbe accolto me e Mademba. (p. 15)
[…] en se projetant hors du ventre de la terre […]. (p. 24),	[…] proiettandosi fuori dal ventre della terra […]. (p. 17)
[…] tranchée protectrice […]. (p. 23, 26)	[…] trincea protettrice […]. (p. 17, 18)

[…] dès que la tranchée m'accouchait hurlant […]. (p. 26)	[…] quando la trincea mi partoriva urlando […] (p. 18)
Et je rentrais toujours dans la matrice de la terre […]. (p. 26)	E io tornavo sempre nella matrice della terra […] (p. 19)
[…] nous étions comme deux jumeaux sortis le même jour ou la même nuit du ventre de leur mère. (p. 55)	[…] eravamo come due fratelli gemelli usciti lo stesso giorno o la stessa notte dal ventre della loro madre. (p. 41)
[…] tout près de la tranchée ennemie, ouverte elle aussi comme le sexe d'une immense femme, une femme de la taille de la Terre. (p. 78)	[…] vicinissimo alla trincea nemica, anch'essa aperta come il sesso di una donna immensa, una donna delle dimensioni della Terra. (p. 55)

La deuxième est la rumeur (selon laquelle Alfa était un soldat sorcier), assimilée à une femme :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
La rumeur a couru. Elle a couru tout en se déshabillant. Petit à petit, elle est devenue impudique. Bien vêtue au départ, bien décorée au départ, bien costumée, bien médaillée, la rumeur effrontée a fini par courir les fesses en l'air. (p. 43)	La voce è corsa. E correndo si spogliava. A poco a poco è diventata impudica. Ben vestita all'inizio, ben decorata all'inizio, bene abbigliata, ben medagliata, la voce sfrontata ha finito per correre con le chiappe all'aria. (p. 32)
La rumeur toute nue a prétendu que j'avais mangé le dedans de Mademba Diop, mon plus que frère, avant même sa mort. La rumeur effrontée a dit qu'il fallait se méfier de moi. La rumeur fesses à l'air a dit que je dévorais le dedans des ennemis d'en face, mais aussi le dedans des amis. La rumeur impudique a dit […]. (p. 45)	La diceria nuda e cruda ha sostenuto che avessi mangiato le interiora di Mademba Diop, il mio più che fratello, prima ancora che morisse. La diceria spudorata ha detto che si doveva diffidare di me. La diceria chiappe al vento ha detto che divoravo le interiora dei nemici di fronte, ma anche quelle degli amici. La diceria impudica ha detto […]. (p. 35)
[…], j'ai vu la rumeur me courir après demi-nue, éhontée, comme une fille de mauvaise vie. Pourtant les Toubabs et les Chocolats qui voyaient la rumeur courir après moi, qui lui enlevaient son pagne au passage, qui lui pinçaient les fesses en ricanant, […]. (p. 46)	[…] l'ho vista la diceria correrm dietro, seminuda, svergognata, come una ragazza di malavita. Eppure i *toubab* e i cioccolatini che vedevano la diceria che mi correva dietro, che le strappavano di dosso il pareo quando passava, che le pizzicavano le chiappe sghignazzando, […] (p. 35)

On peut remarquer que le traducteur varie l'occurrence : le mot « rumeur » est parfois traduit avec « diceria », parfois avec « voce », qui n'est pas tout à fait un synonyme avec la même connotation péjorative du premier lexème.

La troisième métaphore filée concerne le ciel souvent associé à l'élément métallique, qui d'ailleurs évoque la guerre avec sa pluie d'obus et le froid glacial de l'Europe, mais aussi d'un « bleu froid » car apparemment insensible aux souffrances humaines, à entendre au sens à la fois concret et métaphorique :

Frère d'âme	Fratelli d'anima
[…] ciel métallique […]. (p. 12, 107)	[…] cielo metallico (p. 9-10, 74)
[…] ciel bleu froid sillonné de métal […]. (p. 13)	[…] cielo azzurro solcato di metallo […]. (p. 10)
[…] ciel cisaillé de métal […]. (p. 35) Les gros grains tombant du ciel métallique (p. 44)	[…] cielo solcato di metallo […]. (p. 26) I grossi semi che cadono dal cielo di metallo (p. 33)
On aurait dit qu'à la mort de Mademba un gros grain de guerre métallique tombé du ciel avait fendu sa carapace. (p. 136)	Si sarebbe detto che alla morte di Mademba un grosso seme di guerra metallico caduto dal cielo avesse aperto in due il carapace. (p. 94)

Il est indéniable que c'est la présence de ces images métaphoriques, gardées intactes dans le texte en traduction, qui contribue fortement à faire de ce roman une œuvre remarquable sur le plan esthétique et poétique.

Conclusion

L'analyse du roman de David Diop et de sa traduction italienne s'est concentrée sur la manière dont David Diop, écrivain afrodescendant, à savoir à la croisée de deux mondes, parvient à faire émerger les voix africaines à travers le récit des tirailleurs dans un français qu'il arrive à plier aux exigences de son projet poétique et glottopolitique, focalisé principalement sur l'intention de commémorer et de réhabiliter les tirailleurs africains. Son projet constitue un acte de résistance contre les normes linguistiques et culturelles coloniales et néocoloniales,

en permettant de restituer ces voix souvent marginalisées dans les contextes postcoloniaux.

Du point de vue de la traduction, si le traducteur de ce roman montre dans l'ensemble sa fidélité au texte original, en effectuant une analyse approfondie pour vérifier si le travail de transposition s'inscrit dans un dialogue égalitaire avec la culture de départ, la culture sénégalaise, plurilingue et pluriculturelle, on peut toutefois repérer des passages du roman où cette fidélité au projet glottopolitique de Diop n'est pas complète. Cela confirme qu'une bonne médiation est avant tout le résultat du respect non seulement de la forme et du fond, mais aussi de l'intentionnalité qui sous-tend le texte.

Une dernière observation, en guise d'ouverture, qu'on peut tirer de cette analyse, dans une perspective postcoloniale, est que l'exercice de la traduction, littéraire ou non littéraire, a aussi une mission éthique : elle peut remplir pleinement ou abdiquer en partie ou totalement le rôle de « force décolonisatrice » des esprits[41]. Le traducteur des œuvres subsahariennes est-il toujours conscient de cette mission ?

Bibliographie

Textes littéraires

Diallo Bakary, *Force-Bonté*, Paris, F. Rieder, 1926.

Diop Birago, *Sarzan*, in *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961, pp. 167-181 [1ère éd. Fasquelle, 1947].

Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango* suivi de *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, 1981.

Diop David, *1889, l'Attraction universelle*, Paris, L'Harmattan, 2012.
–, *Frère d'âme*, Paris, Seuil, 2018.
–, *Fratelli d'anima*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.
–, *At Night, All Blood Is Black*, London, Faber and Faber, 2020.
–, *La Porte du voyage sans retour*, Paris, Seuil, 2021.

[41] Cf. Ngugi wa Thiongo, *Decolonising the mind. The Politics of Language in African Literature*, London, Heinemann, 1986 et Souleymane Bachir Diagne, *De langue à langue. L'hospitalité dans la traduction,* Paris, Albin Michel, 2022.

–, *Le pays de Rêve*, Paris, Rageot, 2024.

Keita Fodeba, *Aube africaine*, « Présence Africaine », 12, 1951, pp. 174-178.

Niang Mamadou, *Moi…Tirailleur sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2024.

Senghor Léopold Sédar, *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1948.

Travaux critiques

Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger: Culture et tradution dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

David Diop : « J'ai appris à vivre avant d'écrire », <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/david-diop-j-ai-appris-a-vivre-avant-d-ecrire-7562447> [cons. le 12/12/2024].

Diagne Souleymane Bachir, *De langue à langue. L'hospitalité dans la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022.

Diop Abdoulaye Bara, *La société wolof, les systèmes d'inégalité et de domination*, Paris, Karthala, 1981.
–, *La famille wolof. Tradition et changement*, Paris, Karthala, 1985.

Costantini Alessandro, *Bande dessinée franco-belge, petit-nègre et imaginaire colonial*, La BD francophone, « Publifarum », 14, 2011, <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/452/711> [cons. le 27/12/2024].
–, *Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation*, « Ponti/Ponts », 8, 2008, pp. 109-136.

Diouf Mbaye, Frère d'âme *de David Diop : du français tirailleur à la veine intermédiale*, « Recherches francophones », vol. 3, 1, 2024, pp. 63-83.

Fotsing Mangoua Robert, *Devoir de mémoire et (re)construction narrative du tirailleur sénégalais dans Le Terroriste noir de Tierno Monénembo*, « Études Littéraires Africaines », (40), pp. 33-44, 2015, <https://doi.org/10.7202/1035979ar> [cons. le 12/04/2025].

Frías José Yuste, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, in Naaijkens Ton (éd.), *Event or incident/Evénement ou incident*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 287-316.

Genette Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972.
–, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014.

Marivat Gladys, *David Diop subvertit le centenaire de la première guerre mondiale*, « Le Monde Livres », <https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/09/13/david-diop-subvertit-le-centenaire-de-la-premiere-guerre-mondiale_5354283_3260.html> [cons. le 27/12/2024].

Mboup Nzinga Biegueng, Geffriaud Caroline, *Habiter Dakar*, s.l., 2021.

Miano Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.

Mourre Martin, « *Le martyr, le mercenaire et le héros » : aborder l'histoire politique du Sénégal depuis la Seconde Guerre mondiale à travers les différentes figures de l'ancien combattant*, <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/wp-content/uploads/sites/7/2016/01/MourreMartinTirailleur1.pdf> [cons. le 24/11/2024].

Mourre Martin (dir.), *Thiaroye 44*, Rennes, PUR, 2022.

Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the mind. The Politics of Language in African Literature*, London, Heinemann, 1986.

Niang Sada, *Les tirailleurs sénégalais sur les écrans africains*, in Roger Littre (dir.), *Lucie Cousturier, les tirailleurs sénégalais et la question coloniale. Actes du colloque international,* Fréjus les 13 et 14 juin 2008, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 125-142.

Outeirinho M. de Fátima, *Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot valise*, « Carnets : revue électronique d'études françaises », Série II, 11, novembre 2017, pp. 111-119.

Ribault Caillol Cécile, *« Le Pays de rêve » : un conte initiatique sur l'injustice du monde*, « Franceinfo », 10/04/2024, <https://www.franceinfo.fr/replay-radio/livres-et-jeunesse/le-pays-de-reve-de-david-diop-un-conte-initiatique-sur-l-injustice-du-monde_6386371.html> [cons. le 12/12/2024].

Schiavone Cristina, *La parole plaisante nel romanzo senegalese postcoloniale*, Roma, Bulzoni, 2001.

–, *Les défis de la traduction d'œuvres hétérolingues : L'ambigua avventura de Cheikh Hamidou Kane*, in Bonn Charles ; Trovato Loredana (éds.) « Parcours francophones », « Interfrancophonies », 15, 2024, pp. 57-71, <www.interfrancophonies.org> [cons. le 21/01/2025].

–, *Traitement du plurilectalisme dans Camp de Thiaroye et Campo Thiaroye d'Ousmane Sembène: entre omission et adaptation*, « Il Tolomeo », 23, 2021, pp. 269-280.

Suchet Miryam, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

Van den Avenne Cécile (2008), *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé » ; « La contestation du pouvoir colonial*

dans la langue de l'autre, ou l'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane, « Glottopol », 12, pp. 11-122, <http://glottopol.univrouen.fr/numero_12.htm#sommaire> [cons. le 7/04/2024].

–, *De la bouche même des Indigènes. Échanges linguistiques en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2017.

Sources documentaires

AFP, « *Frère d'âme » de David Diop remporte l'International Booker Prize*, « L'Orient-Le Jour », 4/06/2021, <https://www.lorientlejour.com/article/1264163/-frere-dame-de-david-diop-remporte-linternational-booker-prize.html> [cons. le 26/02/2024].

<https://www.cnrtl.fr/> [cons. le 10/04/2024].

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1490> [cons. le 15/04/2024].

Mame Kumba Bang : mythe ou légende ?, <https://www.rts.ch/audio-podcast/2023/audio/maam-kumba-bang-mythe-ou-legende-26116461.html> [cons. le 27/02/2025]

Michel Nicolas, *Saint-Louis du Sénégal à la recherche de la déesse du fleuve Mame Coumba Bang*, « Jeune Afrique », 25/07/2023, <https://www.jeuneafrique.com/1462976/culture/saint-louis-du-senegal-a-la-recherche-de-la-deesse-du-fleuve-mame-coumba-bang/> [cons. le 17/04/2024]

<https://www.la-croix.com/Culture/David-Diop-ecrivain-entre-deux-mondes-2021-10-13-1201180360> [cons. le 15/03/2024].

<https://laviesenegalaise.com/commemoration-du-80e-anniversaire-du-massacre-des-tirailleurs-senegalais-au-camp-de-thiaroye/> [cons. le 20/12/2024].

Sembène Ousmane, *Camp de Thiaroye*, 1987, (Film), <https://www.youtube.com/watch?v=FTmH_jFzex8> (1ère partie) ; <https://www.youtube.com/watch?v=omkxM3n-Rz8> (2ème partie).

Treccani online, <https://www.treccani.it/> [cons. le 15/03/2024].

Vadepied Mathieu, *Tirailleurs*, Prod. France-Sénégal, 2022 (Film).

VI

Epistolaires et correspondances entre réalité et fiction

Daniela Fabiani*

L'Italie de Madame du Boccage

Malgré l'oubli dans lequel est tombée son œuvre, le nom d'Anne Marie Le Page Figuet Du Boccage est encore connu grâce à ses *Lettres de voyage*, publiées la première fois dans le *Recueil des Œuvres de Madame du Bocage* en 1762-64[1], qui la rangent parmi les protagonistes du Grand Tour. Il s'agit d'une série de lettres rédigées par la dame lors de ses voyages européens et adressées à sa sœur : en particulier, le troisième tome de ce *Recueil* propose 9 lettres qui parlent de son voyage en Angleterre, 6 lettres qui relatent son séjour en Hollande et 25 qui racontent son voyage en Italie. Née à Rouen en 1710 et élevée dans un milieu culturellement très vivace, lors de son déplacement à Paris elle anima un salon littéraire très connu qui lui donna la possibilité de connaître beaucoup d'hommes de lettres de son époque, non seulement français : à côté de son amitié avec Voltaire, elle eut des rapports très amicaux, entre autres, avec Marivaux, Diderot, D'Alembert, Buffon, Samuel Johnson, Horace Walpole, lady Montague, Benjamin Franklin et surtout, pour ce qui nous concerne, Francesco Algarotti, Carlo Goldo-

* Università di Macerata.

1 À Lyon, par les frères Périsse. Les œuvres de Madame du Boccage ont été publiées beaucoup de fois, ainsi que ses *Lettres sur l'Italie*. Pour ces différentes éditions, nous nous permettons de renvoyer au texte de Grace Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIII^e siècle. Anne-Marie du Boccage*, Paris, Champion, 1927. Ici nous renvoyons à l'édition suivante : *Lettres de Madame Du Boccage contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie,* Dresde, 1771, Chez Georges Conrad Walther, dont on reproduit l'orthographe originale. Pour ce qui concerne l'orthographe du nom de Madame Du Boccage, qui change selon les documents, nous adoptons celle qui est imprimée sur la couverture du texte auquel nous renvoyons dans cet article.

ni, Vittorio Alfieri, Pietro Verri. D'ailleurs, elle connaissait aussi quelques langues étrangères, parmi lesquelles l'italienne, qui apparaît pas mal de fois dans ses lettres : en 1750, lors de son départ pour l'Angleterre, elle écrit à l'ami Algarotti en lui disant en italien que le but de son voyage est de « *poter dire d'aver veduti altri che francesi* »[2]. Elle a déjà 40 ans au moment de ses deux premiers voyages européens et décide donc de partir, poussée par sa curiosité, même si nous savons que ces déplacements, comme sept ans plus tard celui en Italie, sont toujours accompagnés par son désir de promouvoir à l'étranger son œuvre. En effet, à l'époque où elle part pour ses voyages, elle était déjà connue pour avoir publié en 1748 son *Paradis terrestre*, imitation du *Paradise lost* de Milton, la tragédie *Les Amazones* en 1749 et, en 1750, l'épopée *La Colombiade*, qui retrace la vie et la personnalité de Christophe Collomb. Beaucoup appréciée par Voltaire, qui l'avait appelée la 'Sappho de Normandie', elle eut la possibilité d'entrer dans cinq Académies de l'époque – Padova, Bologna, Roma, Lyon et Rouen –, ce qui nous dit la notoriété dont elle jouissait. Or, ses *Lettres de voyage*, et notamment celles sur l'Italie, lui ont assuré une renommée qui a traversé les siècles, car elles offrent une image du pays visité très personnelle et différente par rapport à celle des autres grand-touristes de son époque. En effet, ses lettres sont le témoignage d'une observatrice attentive et curieuse, animée par un intérêt sincère pour un pays 'autre', capable de tout regarder sans préjugés. C'est pourquoi, à mon avis, il est intéressant de les analyser de près, pour voir quelle image de l'Italie elles nous offrent et en quoi consiste son apport différent à la littérature de voyage que la critique lui reconnaît. En laissant de côté les questions liées à la forme choisie – la lettre[3] –, on se bornera à essayer de saisir les aspects particuliers de cette vision de l'Italie où, malgré les limites de la société italienne qu'elle souligne, ce qui ressort toujours est son enthousiasme pour un pays magnifique mais encore tout à découvrir.

[2] Madame du Boccage, *Lettera a Algarotti* (2 gennaio 1750) in Francesco Algarotti, *Opere*, Venezia, Palese, 1791-94, t. XVI, p. 408 (en italique dans l'original).

[3] Pour cette question aussi, nous nous permettons de renvoyer à la monographie de Grace Gill-Mark, op. cit.

Le voyage en Italie

« La dernière fête de Pâques »[4] de l'année 1757, Anne Marie Le Page Figuet et Pierre Joseph du Boccage partent pour leur troisième voyage hors de France : sept ans après un séjour en Angleterre et un autre en Hollande ils décident de se rendre en Italie « pleins du désir de voir des choses nouvelles, & malgré l'inquiétude des dangers de la route, fort empressés de partir »[5].

Ce long voyage en Italie, commencé au mois d'avril 1757 et terminé début juillet 1758, se déroule suivant le double intérêt commun à d'autres grand-touristes : avant tout la rencontre de la dame avec ses amis italiens et la promotion de ses œuvres auprès de ces hommes de lettres, ce qui est aussi à l'origine d'un itinéraire qui est un peu différent de celui des autres. Arrivée à Turin, elle rencontre le Marquis Caraccioli ; à Milan elle voit Pietro Verri, qui lui parle de son intention de traduire en italien *La Colombiade* et enfin elle rejoint Venise où elle a des rendez-vous importants. Ici, en 1756, on avait publié une traduction italienne de son œuvre *Les Amazones*, qui l'avait fait connaître aux intellectuels et au public italiens ; elle rencontre Gasparo Gozzi qui est en train de terminer la traduction de son *Paradis terrestre* et connaît Goldoni, qui par la suite fréquentera son salon parisien. En passant par Ferrara et Ravenna, elle reste quelques jours à Bologne, où elle rencontre la marquise Scappi et retrouve surtout son ami Algarotti, avec qui elle a des conversations amicales sur son œuvre ; puis, après une visite de quelques jours à Florence et Sienne, où elle voit l'abbé Franquini, connu quand il était Ministre du Grand Duc de Toscane à Paris, elle arrive finalement à Rome où elle reste la plupart du temps, sous la protection entre autres du Pape et du Cardinal Passionei. Elle fera ensuite un bref séjour à Naples et Caserta, puis, après son retour à Rome, le jour du départ arrive : dépassés les Apennins, elle s'arrêtera quelques jours sur la côte adriatique et reprendra enfin son chemin pour la France : Bologne, Gênes, le Fréjus et, invitée par Voltaire, elle passera quelques jours chez lui.

[4] Seizième lettre. De Turin, ce 25. Avril, 1757, p. 104.
[5] *Ibidem.*

Dans chaque ville traversée, Mme du Boccage jouit du meilleur accueil possible réservé à une femme de lettres de la part des personnalités du monde culturel, politique, ecclésiastique italiens, qui lui ouvrent les portes de beaucoup de salons et lui donnent la possibilité de participer à des dîners et à des assemblées particulièrement importantes.

L'autre raison de ce voyage italien, comme on l'a déjà dit, est sa curiosité pour un espace géographique et social qu'elle connaissait mal, car, à son avis, sa vision lui venait seulement de la lecture des différents 'guides' sur le voyage en Italie. En effet, le couple part ayant entre les mains des textes bien connus à l'époque, à consulter pendant le voyage : « Nous marchons toujours livre et carte en main », écrit la dame dans une lettre[6] et elle cite surtout les livres de Misson[7], du Conte de Caylus[8] et de l'Abbé Barthélémy[9].

Soulignant ensuite qu'elle devra rivaliser avec des textes bien plus documentés[10], elle précise tout de suite à sa sœur la méthode de son écriture de voyageuse :

> Tâchons donc, en vous instruisant de ce qui me regarde, de vous amuser des merveilles dont je serai le plus frappée. Cent personnes regardent le même objet & l'envisagent sous divers points de vue ; puisse ma manière de voir, ajouter quelqu'agrément à vos lectures, sur les lieux que je suis en train de parcourir![11]

L'attitude qui l'accompagne partout pendant son voyage est donc le désir de dire ses impressions personnelles face à tout ce que la terre italienne lui offre, de raconter son point de vue sur tout ce qui frappe son esprit et de ne pas répéter ce que les autres ont déjà raconté et décrit. C'est pourquoi, par exemple, quand elle écrit à sa sœur à propos de sa visite à la Galleria degli Uffizi à Florence, elle se borne à la signaler mais ne décrit pas ce qu'elle voit, car elle dit : « Je repeterois en vain le détail qu'en font les

6 Vingt-deuxième lettre. De Rome, ce 5. Juillet, 1757, p. 169.
7 Cf. Dix-huitième lettre. À Venise, ce 1. Juin, 1757, p. 133.
8 Cf. Trente-deuxième lettre. De Rome, ce 25. Décembre, 1757, p. 274.
9 Cf. Vingt-Sixième lettre. De Rome, ce 7. Septembre, 1757, p. 216.
10 Cf. Seizième lettre. De Turin, ce 25. Avril, 1757, p.103.
11 *Ibidem*, p. 104.

voyageurs »[12] et invite sa sœur à chercher ce qu'elle ne dit pas dans les autres livres qui en parlent ; ou encore, pour sa visite au Capitole à Rome, elle écrit : « J'y fus hier exprès pour vous en dire un mot, mais vous chercherez le reste dans votre cabinet de livres »[13]. Et elle respecte son propos très fidèlement car dans l'ensemble des lettres nous n'avons pas trop de descriptions des monuments les plus célèbres de l'Italie de cette époque. Par contre, on peut lire des descriptions parfois bien détaillées des Palais et des maisons de Venise qu'elle visite pendant son séjour dans cette ville ; à Rome, elle admire et décrit avec beaucoup de détails même historiques « la colonnade moderne de *Saint-Pierre*, si vaste que la voix ne peut porter d'un coté à l'autre, & couverte d'une balustrade, sur laquelle regnent cent trente-huit statues »[14] ; ou encore elle est frappée et surprise par la fontaine de Trevi, « un de ces édifices très nouveaux dont on a peu parlé »[15].

Or, cette méthode qui consiste à ne décrire que ce qui frappe particulièrement son esprit et éveille sa curiosité et son intérêt, n'est que le témoignage de sa sensibilité de femme de lettres : face aux antiquités et aux monuments, dans les musées, elle laisse que les vestiges du passé sollicitent son imagination de façon qu'elle arrive presque à dialoguer avec ces chef-d'œuvres du monde classique, comme elle dit pendant son séjour à Rome : « […] les grands édifices de Rome, m'étonnent & m'élèvent l'ame : les pierres mêmes ont, je le sens, du pouvoir sur l'imagination »[16]. Accompagnée par ses amis italiens, elle peut regarder à son aise les monuments et les lieux moins connus des villes et pas mal de fois elle s'abandonne justement à cette possibilité de se plonger dans la dimension imaginaire, comme quand elle raconte sa visite à l'Arène de Verone :

> Je les[marches] parcourus jusqu'au sommet ; mon imagination plaçoit quarante-cinq mille personnes sur ces siéges de marbre, faits pour les conte-

12 Vingtième lettre. De Florence, ce 18. Juin, 1757, p. 152.
13 Vingt-cinquième lettre. De Rome, ce 22. Août, 1757, p. 198.
14 Vingt-deuxième lettre. De Rome, ce 5. Juillet, 1757, p. 173.
15 *Ibidem*, p. 177.
16 *Ibidem*.

nir, remplissoit l'arène de bêtes féroces, & s'en formoit le plus beau spectacle[17].

Il en va de même pour sa vision de la statue de Vénus du Palais Médicis à Florence qui la charme et l'invite au rêve :

Le magnifique sallon, qui le [prodige de l'art] renferme, n'a qu'un seul fauteuil ; je m'en emparai, m'arrêtai deux heures vis-à-vis ces antiques, & me trouvois en si bonne compagnie, si vivante à mes yeux, que je ne pouvois la quitter[18].

Dans la plupart des cas, face aux antiquités mais aussi face à un paysage naturel, elle abandonne les renseignements 'livresques' pour raconter ses émotions, comme quand elle décrit sa surprise en voyant, pendant son séjour à Firenze, un essaim de lucioles :

Un phénomène, nouveau pour mon ignorance, vint […] m'en distraire. Un essaim de mouches luisantes voltigeoient dans les bosquets. Je les pris pour une illumination ambulante. J'approchai, les lampions me fuyoient. Je n'avais jamais rencontré que deux ou trois de ces brillans insectes à la fois. Leur multitude me charma & m'étonna ; *parva leves capiunt animos*[19].

Un style simple et un ton familier ont le pouvoir de communiquer au lecteur le charme de la dame pour un événement naturel que par contre Lalande avait présenté à l'aide d'explications érudites, scientifiques. La poésie et le pouvoir de suggestion de ces mots donnent à cette description, ainsi qu'à beaucoup d'autres de ce genre, une dimension littéraire qui exprime au mieux la personnalité de cette femme : une description nocturne pleine de suggestions du Gianicolo, une autre de Venise à la veille du Carnaval ou du golfe de Naples, entre autres, ne sont que la manifestation du penchant littéraire de cette dame qui revient toujours à la surface dans plusieurs occasions pendant ses déplacement dans un pays que d'ailleurs elle définit « le pays des miracles & des merveilles »[20]. Accompagné parfois par des

17 Dix-septième lettre. À Venise, deux jours avant le Carnaval de l'Ascension, 1757, pp. 117 -118.

18 Vingtième lettre. De Florence, ce 18. Juin, 1757, pp. 153-54.

19 *Ibidem,* p. 156.

20 Vingt-Deuxième lettre. De Rome, ce 5. Juillet, 1757, p. 169.

critiques qui toutefois ne sont jamais trop dures, son enthousiasme pour tout ce qu'elle voit en Italie transparaît partout dans ses lettres : même si l'éloquence des prédicateurs, remarque la dame, « parle moins au cœur qu'aux oreilles & aux yeux »[21], elle apprécie les cérémonies de la Semaine Sainte auxquelles elle participe à Rome ; sa visite à Lorette et en particulier à la Santa Casa suscite en elle des émotions très fortes mais aussi des critiques pour les richesses du trésor : « Est-il louable d'ensevelir tant de richesses dont la circulation serviroit au soutien d'une multitude de serviteurs du Seigneur? »[22]. Tout en appréciant la bénédiction des animaux lors de la fête de Saint Antoine, cette fille du siècle des Lumières appelle cet événement « une superstition que les gens éclairés tolèrent, pour ne point contredire la foule »[23]. Cela nous montre sa tentative, faible mais sincère, de concilier les idées de son siècle qu'elle partage avec la religion catholique ; tout en se définissant « la brebis très soumise » de Bénoit XIV »[24], elle critique la politique économique de l'État du Pape mais indirectement, en essayant d'en comprendre les causes : le grand nombre de mendiants qu'elle voit à Rome est dû à une pratique de la charité un peu bornée des ordres religieux[25] et le manque d'un commerce véritable a sa raison d'être dans la dégradation des voies des communications[26].

Les lettres sur l'Italie nous offrent aussi beaucoup d'images et de commentaires sur la réalité sociale italienne et non seulement de la noblesse : ses annotations, parfois synthétiques mais la plupart du temps assez détaillées, deviennent encore plus intéressantes car, dans ce cas, les comparaisons entre France et Italie sont nombreuses, ainsi que ses commentaires. Il suffit de penser aux mots qu'elle consacre aux habitants de Rome à son arrivée dans cette ville :

21 Trente-Cinquième lettre. À Marcareze, terre du Prince Ruspigliosi, sur le chemin de Civita-vecchia, le 27 mars, 1758, p. 296.

22 Trente-septième lettre. À Reggio, ce 10. Mai, 1758, p. 315.

23 Trente-Troisième lettre. De Rome, ce 17. Janvier, 1758, pp. 276-77.

24 Trente-septième lettre. À Reggio, ce 10. Mai, 1758, p. 315.

25 Cf. Trente-Unième lettre. De Rome, ce 20. Novembre, 1757, pp. 258-259.

26 Cf. Trentième lettre. Du Belvedere à Frescati, ce 25. Octobre, 1757, p. 251.

La plupart passent la nuit dans une place au son des voix & des mandolines, à peu près comme au Palais Royal dans les grandes chaleurs, excepté qu'au clair de la lune l'air de Rome est plus doux, les Palais plus beaux, les rues plus remplies de gens qui dorment le jour et se promenent la nuit habillés en bergers et bergères. […] La maniere dont les marchands de fruits arrangent leurs boutiques à Rome, encore plus agréable qu'à Paris, forme dans les marchés des Amphitéâtres émaillés de mille couleurs[27].

En réalité tout semble alimenter son amour pour l'Italie qui prime toujours sur la France : si le « Luxembourg – écrit à sa sœur – vous donne le modèle du Palais Pitti »[28] de Florence, les bords du Tibre sont « meilleurs pour mon tempérament que les rives de la Seine »[29], car le climat doux du pays favorise sa santé et, elle dit, « je n'ai plus ni migraines ni coliques »[30] ; elle est fascinée par les fontaines de Rome et regrette que le manque d'eau oblige les Parisiens à en avoir moins. L'attention curieuse de la dame l'amène à regarder de près et à décrire aussi les habitudes gastronomiques et le train de vie des Italiens : « J'aime fort la vie qu'on mène ici, ma chère sœur – écrit la dame pendant son séjour à Rome – on se nourrit moins et moins ensemble : les indigestions en sont plus rares », et elle termine sa description par cette affirmation en italien : « Per mangiar bene, convien mangiar poco »[31]. La vie sociale aussi est plus agréable à Rome qu'en France : « […] je jouis des plaisirs de la société plus intimément qu'à Paris, où la multitude des gens qu'on connoît les rend difficiles à rencontrer »[32].

Elle accorde une attention particulière aux femmes : les filles qui habitent la campagne, dans les alentours de Florence, lui semblent des Nymphes pour leur habillement[33], celles qu'elle voit à Albano sont très jolies : « […] Je les vis Dimanche sortir de l'Eglise avec des espèces de voiles en gaze retroussés, fichus, tabliers de la meme délicatesse, habits juste à la taille & beau-

27 Vingt-Troisième lettre. De Rome, ce 20. Juillet, 1757, pp. 187-88.
28 Vingtième lettre. De Florence, ce 18. Juin, 1757, p. 155.
29 Trente-Quatrième lettre. De Rome, ce 10. Février, 1758, p. 293.
30 Trente-Deuxième lettre. De Rome, ce 25. Décembre, 1757, p. 276.
31 Vingt-Sixième lettre. De Rome, ce 7. Septembre, 1757, p. 208.
32 Trente-Troisième lettre. De Rome, ce 17. Janvier, 1758, p. 282.
33 Cf. Vingtième lettre. De Florence, ce 18. Juin, 1757, p. 151.

coup de parures »[34]. Mais surtout elle est frappée par la liberté des dames à Venise : si les nobles Vénitiens habitent peu leurs riches Palais car ils se retirent « dans des casins moins ornés »[35], les dames font de même et en compagnie d'un « Cavalier Servant ou Sigisbé »[36]. De là la réflexion de Mme du Boccage qui, en s'adressant idéalement aux dames vénitiennes, leur dit « qu'on vante à tort la liberté des Françaises car celle des Vénitiennes la surpasse infiniment »[37], ce qui lui permet de dire que les affirmations de Misson à ce propos ne sont plus valables : « les mœurs changent totalement »[38].

Mais ailleurs elle n'hésite pas à dire avec un peu d'amertume que les femmes de la noblesse et de la haute bourgeoisie sont oisives : « On les voit seulement le soir prendre l'air sur leurs balcons ; le proverbe dit pourtant : Donne di fenestre, uve di strada ; Donna virtuosa non sa star oziosa »[39]. Ce proverbe italien fait partie de toute une série d'expressions et de proverbes que la dame écrit directement en cette langue : quelques légendes liées au Vésuve sont citées même si brièvement en italien ; elle écrit en italien des vers[40] que l'Abbé Liganio l'avait autorisée à déclamer face au Mausolée de Virgile ; ou encore, en regardant les lieux « où jadis Ciceron, fuyant ses ennemis, fut assassiné par un de ses protégés », elle écrit : « Un nemico è troppo, e cento amici non bastano »[41].

Une petite annotation à ce propos est nécessaire. Mme du Boccage fait ça et là quelques remarques sur les différences des langues qu'on peut mieux comprendre quand on pratique la traduction ; par exemple, proposer la traduction française de quelques sentences latines lui fait dire : « Avec un tiers plus de mots je dis moins que le latin. Est-ce ma faute ou celle de notre

34 Trente-Unième lettre. Ce 20. Novembre, 1757, p. 259.
35 Dix-Huitième lettre. À Venise, ce 1. Juin, 1757, p. 131.
36 *Ibidem,* p. 132.
37 *Ibidem*, p. 133.
38 *Ibidem.*
39 Trente-Cinquième lettre. À Marcarèze, terre du Prince Ruspigliosi, sur le chemin de Civita-vecchia (sic). Le 27 Mars, 1758, p. 301.
40 Cf. Vingt-Huitième lettre. De Naples, ce 8. Octobre, 1757, p. 232.
41 Trentième Lettre. Du Belvedere à Frescati, ce 25. Octobre, 1757, p. 252.

langue ? Celle des Napolitaines n'est pas le plus pur Italien »[42]. Peu après, en affirmant que son besoin de s'exercer dans la langue italienne l'a presque obligée à traduire en français l'oraison funèbre du Cardinal Passionei pour le Prince Eugène, elle écrit : « Cette prose élégante, ainsi que la poësie, a peine à renaître dans une autre langue »[43]. C'est pourquoi elle dit avoir eu la permission de l'auteur de l'abréger et d'éliminer « des images trop poëtiques pour notre goût d'éloquence »[44]. On ne peut pas ici, faute de temps, réfléchir sur les nombreuses remarques qu'elle fait sur les problèmes liés à la traduction : dans l'attente d'une analyse précise sur ce sujet, il nous semble important de souligner l'attention et la réflexion de cette dame sur une pratique qui l'intéressait beaucoup.

Une Italie différente

Quelle image de l'Italie nous propose donc Madame du Boccage dans ses lettres ?

On y voit une Italie bien intéressante, vivace, riche de manifestations et de possibilités de rencontres, une Italie où les vestiges du passé côtoient des monuments et des constructions plus modernes sans dissonance mais avec harmonie. C'est une terre où la vie a un rythme différent, surtout dans les grandes villes comme Rome et Venise, et où l'on peut parler sans difficultés avec tout le monde : dans quelques lettres la dame raconte ses entretiens avec des gens du peuple, comme les pêcheurs du côté de Loreto qui sont à son avis moins grossiers des Français[45]. Tout est regardé dans le but d'une connaissance et d'une compréhension véritables, sans préjugés, et devient la matière d'une description que parfois la sensibilité littéraire de la dame transforme en un lieu où elle peut s'abandonner à son imaginaire. La beauté et la richesse même naturelle de l'Italie dont elle parle nous dit que Mme du Boccage n'est pas venue dans ce pays pour

42 *Ibidem*, p. 250.
43 Trente-Unième lettre. De Rome, ce 20. Novembre, 1757, p. 261.
44 *Ibidem.*
45 Cf. Trente-Septième lettre. À Reggio, ce 10. Mai, 1758, p. 316.

confirmer ses connaissances ainsi que les préjugés et les jugements négatifs des grand-touristes qui l'ont précédée, mais pour se confronter à un pays et surtout à une civilisation 'autre' : son esprit curieux, attentif à ne rien négliger de ce que la Péninsule lui montre, lui a permis d'approcher et de connaître toute la réalité italienne, sociale, culturelle et la description qu'elle en fait est toujours soutenue par une curiosité qui valorise au maximum le caractère essentiel de ce qu'elle est en train de voir. Elle nous présente une Italie bien vivante, riche de couleurs et de sons, avec des paysages naturels où prédomine le pittoresque et des images de la vie quotidienne capturées sur les places et lors des événements locaux.

Tout cela montre la différence de sa vision par rapport à celle de ses prédécesseurs : ses lettres donnent des renseignements sur l'Italie avec une sympathie amicale, presque affectueuse, qui essaie de ne pas enfermer dans un jugement préconçu les aspects réels même négatifs que la dame voit. Harder, dans son volume sur le Grand Tour, range Mme du Boccage parmi des auteurs comme Grosley, Duclos, Dupaty « qui ont réagi, dans leurs relations de voyage, contre l'ancien Voyage d'Italie, et qui ont œuvré pour une lente réévaluation de l'image de l'Italie en France »[46] ; selon le critique, « elle décèle une nouvelle attitude, et présente avec des accents nouveaux, l'expérience vécue d'un voyage en Italie »[47]. L'Italie à ses yeux a un charme auquel elle ne résiste pas et dans les comparaisons avec la France, et notamment avec Paris, c'est toujours l'Italie qui gagne. Même si elle ne néglige pas quelques critiques bénévoles aux Italiens, Rome, Bologne, Venise, Naples et tant d'autres villes italiennes ainsi que leurs habitants jouissent d'une attention riche d'affection et de sympathie. En lisant ses lettres on pourrait penser par moments qu'elle exagère dans ses louanges et peut-être parfois c'est vrai; toutefois on ne peut que la remercier pour avoir donné, dans un siècle comme le XVIII[e], une image de l'Italie non plus liée aux stéréotypes parfois négatifs des autres voyageurs du Grand Tour.

[46] Hermann Harder, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII[e] siècle*, Genève, Slatkine, 1981, p. 438.

[47] *Ibidem*, p. 140.

Bibliographie

Textes littéraires

Lettere di Madama du Boccage, in F. Algarotti, *Opere*, Venezia, Palese, 1791-94, 17 voll., t. XVI.

Lettres de Madame du Boccage contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie, Dresde, 1771, Chez Georges Conrad Walther.

Recueil des Œuvres de Madame du Boccage, 3 tomes, à Lyon, par les Frères Perisse, 1762-64.

Travaux critiques

Champonnois Cécile, *Amitié, convivialité et hospitalité au dix-huitième siècle : le témoignage de Madame du Boccage*, « Theatrum historiae », 4, 2009, pp. 109-133.

Chessex Jean-Charles, *Madame du Boccage ou "la belle inconnue"*, « The French Review », n° 4, February 1957, vol. XXX, pp. 297-302.

D'Ancona Alessandro, *Il viaggio di Madama du Boccage in Italia*, in *Viaggiatori ed avventurieri*, Firenze, Sansoni, (1912) 1974², pp. 211-219.

Forma Venus, Arte Minerva. Sur l'œuvre et la carrière d'Anne-Marie du Bocage, sous la direction de François Bessire ; Martine Reid, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017.

Gill-Mark Grace, *Une femme de lettres au XVIII^e siècle : Anne-Marie du Boccage*, Paris, H. Champion, 1927.

Harder Hermann, *Le Président de Brosses et le voyage en Italie au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1981.

Le Grandic Eric, *Les salons en voyage, ou le débat esthétique, politique et moral des voyageurs français en Italie au XVIII^e siècle*, « Revue d'Histoire littéraire de la France », A. 88, n° 6, novembre-décembre 1988, pp. 1047-1063.

Piva Franco, *Madame du Boccage a Venezia, in Appendice sette sue lettere inedite*, « Bollettino del CIRVI », luglio-dicembre 1981, pp. 209-239.

Van Strien- Chardonneau Madeleine, *Trois voyageuses en Hollande : Anne-Marie du Boccage, Stéphanie – Félicité de Genlis, Louise Colet*, in *Le voyage au féminin. Perspectives historiques et littéraires (XVIII^e-*

XX^e siècles), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, pp. 73-88.

Sara Lorenzetti*

Realtà e sogno. Intersezioni Italia-Francia nella prosa odeporica di Matilde Serao

Matilde Serao, su cui la critica ha formulato giudizi controversi relativi alla vicenda biografica (condusse un'esistenza emancipata, ma avversò il movimento femminista[1]) così come alla qualità letteraria degli scritti, rappresenta in ogni caso e senza dubbio una personalità d'eccezione nel contesto intellettuale di fine Ottocento. In un ambito culturale attraversato da profondi mutamenti, quando diventa centrale il sistema dell'informazione con l'affermarsi della cosiddetta "civiltà giornalistica"[2], è la prima donna a ottenere un impiego stabile presso una testata (fu assunta presso la redazione del «Capitan Fracassa»[3]); a sua volta fondatrice e direttrice, insieme al marito Edoardo Scarfoglio, di diversi quotidiani (il «Corriere di Roma» e poi il «Mattino»), instancabile operatrice culturale, si dimostrò precocemente attenta ai meccanismi di pubblicità mediatica, in una congiuntura storica in cui il binomio donne/giornalismo si poneva come segno inequivocabile di ingresso nella contempo-

* Università di Macerata.

1 La questione è approfondita in Laura A. Salsini (a cura di), *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Cranbury, Fairleigh Dickinson Up, 1999.

2 Giovanni Ragone, *La letteratura e il consumo. Un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 715.

3 Come attestato dalle fonti e dalle ricostruzioni biografiche, Matilde Serao, appena giunta nella Capitale, fu assunta con un regolare contratto presso la testata romana.

raneità[4]. Dalla vita tumultuosa e a tratti romanzesca, l'autrice vanta una produzione in prosa molto ampia che, connotata da una vena versatile ed eclettica, è riconducibile a diverse matrici: il filone realistico, declinato con un'attenzione alla vita delle classi popolari, e la tendenza mistico-spiritualistica si intrecciano, infatti, con un atteggiamento di attenzione alle mode letterarie del momento, verso cui si mostra molto ricettiva.

Questo contributo privilegia il versante degli scritti di viaggio di Matilde Serao per una disamina che li analizzi alla luce delle intersezioni tra Italia e Francia, densi di spunti interpretativi in funzione di una rilettura dell'opera dell'autrice. La produzione odeporica seraiana, dapprima ignorata dalla critica o liquidata con giudizi poco lusinghieri e oggetto di recente di alcuni studi che l'hanno rivalutata[5], conferma quella simbiosi tra scrittura di viaggio e giornalismo che, affermatasi nell'Ottocento, sarebbe stata destinata a durare[6]: infatti, nel 1899 uscì per i tipi Tocco[7] *Nel paese di Gesù. Ricordi d'un viaggio in Palestina*, che raccoglie e rielabora le corrispondenze già inviate al «Mattino» in occasione del *tour* intrapreso in Palestina nel 1893; mentre nel 1908 fu pubblicato *Lettere d'una viaggiatrice*, che riunisce articoli da località mondane, volume su cui si concentrerà questa indagine.

[4] Silvia Franchini; Simonetta Soldani, *Introduzione*, in Silvia Franchini; Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 9.

[5] Si segnalano in particolare, sul viaggio in Terrasanta, l'articolo di Daniela De Liso, *Nel paese di Gesù. I luoghi nella scrittura di Matilde Serao,* in Patricia Bianchi e Giovanni Maffei (a cura di)*, Nuove letture per Matilde Serao* (Napoli, 17-18 ottobre 2018), «Critica letteraria», 4, 2019 (XVII), pp. 893-906 e il contributo di Gabriella Romani, *Matilde Serao in the Holy Land*, in Gabriella Romani; Ursula Fanning; Katharine Mitchell (editors), *Matilde Serao. International Profile*, *Reception and Networks*, Paris, Classiques Garnier, 2022, pp. 159-177; sulla scrittura odeporica dell'autrice è essenziale il capitolo di Patrizia Guida, *Matilde Serao, la prima viaggiatrice moderna*, in EAD., *Scrittrici con la valigia. Capitoli e censimento dell'odeporica femminile italiana dall'Antichità al Primo Novecento*, Lecce, Congedo editore, 2019, pp. 233-239.

[6] Ricciarda Ricorda, *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, FrancoAngeli, 2012, p. 108.

[7] Daniela De Liso, art. cit., p. 898, corregge la data di prima pubblicazione dal 1898 (che risulta in tutti i riferimenti bibliografici) spostandola all'anno successivo.

Come ricostruisce in modo attento Ricciarda Ricorda[8], già a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento il viaggio cominciava divenire più comune nella vita delle donne e si trasformava da curiosa novità a esperienza condivisa; nel frattempo, mentre il modello culturale si orientava verso generi di consumo, si assisteva ad un rinnovato interesse per la scrittura odeporica che, pertanto, arricchiva il panorama con diverse firme femminili. Tuttavia, rispetto ai tratti che Luca Clerici riconosce propri della "periegetica rosa"[9] Matilde Serao presenta una fisionomia peculiare: se la maggior parte delle colleghe viaggiatrici vanta un'origine nobiliare e si sposta a seguito del marito o della famiglia, la scrittrice, di origine borghese, intraprende i *tour* da sola e si organizza in autonomia.

Le interazioni con la Francia permeano sia la biografia intellettuale della scrittrice sia la sua esperienza letteraria. Indotta da una curiosità onnivora, nelle sue «letture torrentizie»[10] Matilde Serao annovera diversi autori francesi in voga all'epoca, come Balzac, Flaubert, Zola e, sin dal romanzo d'esordio *Cuore infermo*[11] (1881), ne subisce le suggestioni letterarie dimostrando una perspicua versatilità e una duttile capacità di adattarsi alle mode del momento che trova riscontro nella varietà degli stili e delle tendenze che connotano la sua produzione[12].

Centrali nella sua esistenza sono, inoltre, alcuni personaggi di spicco del mondo culturale dell'epoca, con cui Serao intraprende relazioni coltivate con accortezza e perspicacia in funzio-

[8] Ricciarda Ricorda, *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), op. cit., p. 107.

[9] Luca Clerici, *Prefazione. Letteratura di viaggio e quote rosa*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, cit., pp. 13-23. Una declinazione di genere nell'analisi della prosa odeporica di Serao si trova in Laura A. Salsini (a cura di), op. cit.

[10] Anna Banti, *Matilde Serao,* Torino, UTET, 1979, p. 29.

[11] Matilde Serao, *Cuore infermo*, Torino, Casanova, 1881.

[12] Per un profilo generale della scrittrice, si veda Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995; interessante il recente volume che colloca la scrittrice in una prospettiva internazionale, anche sotto il profilo della ricezione, Gabriella Romani; Ursula Fanning; Katharine Mitchell (editors), *Matilde Serao. International Profile*, *Reception and Networks*, cit., che fornisce anche una bibliografia aggiornata cfr. *References*, *Ibidem*, pp. 227-246.

ne di una sofisticata operazione di auto-promozione della propria immagine letteraria. Un ruolo peculiare nella sua cerchia di conoscenze svolse Giuseppe Primoli, detto Gegé, uomo di profonda cultura, bibliofilo e collezionista d'arte: discendente della famiglia Bonaparte, tra il 1853 e il 1870 visse a Parigi (ma di seguito avrebbe soggiornato a Roma), dove frequentava il salotto mondano della zia Matilde ed era legato da amicizia a scrittori come Gautier, Flaubert, Maupassant, Dumas figlio; impressionato dalla lettura del romanzo seraiano *Fantasia*[13] (1883), ne volle conoscere l'autrice e da quel momento nacque un'amicizia trentennale, di cui rimane testimonianza in un carteggio degli anni Ottanta[14]. In occasione di una villeggiatura in Val d'Aosta nell'estate del 1892, Matilde Serao ebbe modo di incontrare anche Paul Bourget, che avrebbe pubblicato il suo *Terra Promessa* proprio sulle pagine del «Mattino»[15].

«Io desidero assai di penetrare in Francia. Credo di averne un certo diritto, come qualcun altro»[16]. Così, con parole di malcelata invidia nei confronti di D'Annunzio, ormai all'apice della fama anche all'estero, la scrittrice confessava all'amico Primoli il desiderio, maturato già a metà degli anni '90, di consacrare il suo successo Oltralpe. Per coronare la sua ambizione Serao si rivolge ai due intellettuali a cui la legava ormai un rapporto d'affetto che, svolgendo un essenziale ruolo di intermediazione, le permetteranno di realizzare il suo progetto: nel '98 uscì infatti in Francia *Il paese di Cuccagna* (*Au pays de cocagne*), con prefazione di Paul Bourget per la traduzione della moglie Minnie, ma vide la luce anche *Coeur souffrant*; a fare da eco al nome dell'autrice, che cominciava già a circolare in ambito transalpino, il narratore francese le dedicava il romanzo *Le duchesse bleu* mentre l'editore Brunetière pubblicava il suo racconto *La ballerina*. Nel frattempo, dalle colonne del «Mattino», si elogiava la fama internazionale assunta ormai dalla scrittrice italiana in un pezzo firmato "Gibus", uno degli *alter ego* dietro a cui la Serao abilmente si mascherava, a conferma di quell'intrapren-

13 Matilde Serao, *Fantasia*, Torino, Casanova, 1883.
14 Per la ricostruzione della vicenda vedi Anna Banti, op. cit., p. 46.
15 Anna Banti, op. cit., p. 136.
16 *Ibidem*, pp. 213-214.

dente e disinvolta strategia mediatica che avrebbe connotato la sua carriera in un gioco di richiami tra attività giornalistica e produzione letteraria.

Quando ritenne di aver adeguatamente preparato il terreno iniziando il pubblico oltralpe al proprio nome, questa sapiente operazione di promozione della propria immagine all'inseguimento della fama internazionale trovò il coronamento grazie a due viaggi in Francia che, pianificati nei minimi particolari, diedero a Serao l'occasione di frequentare l'alta società; nel '98 la scrittrice visita la Costa Azzurra, mentre l'anno seguente realizza il sogno del soggiorno a Parigi, a lungo agognato, da cui si aspettava la definitiva consacrazione letteraria; per dare adeguata risonanza a questo evento sulle pagine del suo giornale usciva un bollettino che ricostruiva i suoi spostamenti, ma soprattutto enfatizzava l'accoglienza festosa che la Capitale le avrebbe riservato, tra ricevimenti galanti, passeggiate mondane e riconoscimenti letterari.

La Francia, meta ambita degli spostamenti della scrittrice, diventa oggetto di rappresentazione in alcune sezioni fondamentali nelle prose odeporiche *Lettere d'una viaggiatrice* (1908), i capitoli dedicati alla Costa Azzurra e le prose su Parigi. Sebbene il volume riunisca una serie di corrispondenze già inviate al «Mattino» in occasione dei viaggi e soggiorni intrapresi dall'autrice, come sottolinea Parmeggiani, l'opera, lungi dal costituire un mero assemblaggio di tasselli narrativi, risulta una raccolta organizzata e programmata e l'esito di un progetto letterario[17].

> Non itinerario e non cronologia, dunque: ma una serie di visioni, in tempi più antichi o in tempi più moderni, in paesi che sono restati come erano o che si sono mutati: una serie di visioni che la fantasia sogna novellamente, dopo dieci anni o dopo sei mesi: una serie di visioni che non sono più la realtà, forse, ma che furono una realtà: o una serie di visioni che, ancora, palpitano di verità[18].

[17] Francesca Parmeggiani, *Matilde Serao e il viaggio*, in Antonia Arslan e Marina Pasqui (a cura di), *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, Milano, Angelo Guerini e associati, 1999, p. 84.

[18] Matilde Serao, *Lettere d'una viaggiatrice*, Roma, Elliot, 2018, p. 5. Per le citazioni, in assenza di un'edizione critica dell'opera, si ricorre all'unica edizione recente.

Già nella prefazione si individua un dispositivo che, attuato in modo ricorrente dall'io narrante, punteggia il testo fino a divenirne il tratto distintivo: di consueto, infatti, la scrittura prende forma da una percezione isolata che sollecita i sensi e, suscitando nella viaggiatrice emozioni o riflessioni, viene da lei ricreata nella fantasia per essere affidata alla memoria. Questa dinamica tra realtà esperienziale e immaginazione onirica ("sogno") attraversa la prosa odeporica dell'autrice e si costituisce come un meccanismo ricorrente capace di fungere da *trait d'union* rispetto alla frammentarietà e alla varietà che connotano i testi sotto il profilo sia tematico sia stilistico. Se è vero che la scrittura periegetica, sin dalle sue prime espressioni, «manifesta un'inevitabile tendenza alla finzione»[19], il ricorso al lemma "fantasia" prefigura uno sbilanciamento a sfavore dell'oggettività referenziale. Serao ricorre a una tecnica impressionistica e l'opera, che procede per quadri staccati (appunto «serie di visioni»), assume un carattere frammentario. Non solo le prose, non datate, sono collocate senza prestare attenzione a un disegno cronologico, ma la narrazione svela l'assenza di sistematicità nel resoconto sulle tappe del soggiorno così come nella descrizione dei luoghi; l'autrice sembra qui seguire le orme di quel viaggiatore sentimentale, di cui in *Nel paese di Gesù* aveva tracciato un (auto)ritratto quasi in *mise en abyme*.

Ma, io conosco un viaggiatore diverso da tutti gli altri, uomo o donna che sia, giovane, vecchio, povero, ricco: un viaggiatore sentimentale e bizzarro, che obbedisce singolarmente a una curiosità esclusiva, unica, assorbente. Costui, a traverso ai costumi ed ai paesaggi, oltre le fogge e i colori, oltre le leggende della fantasia e le memorie della storia, chiede qualche cosa di più intimo ai paesi che lo vedono apparire, singolare pellegrino del cuore. Costui, viaggiando, mentre trascura certi aspetti di cose e di persone, che sembrano più importanti, ne ricerca altri più umili, meno interessanti: mentre resta poco tempo in una città grande, si attarda due giorni nell'albergo di un villaggio: mentre non penetra in un museo, è attirato da una fiera campestre: mentre non sa estasiarsi dove tutti si estasiano, ha un grido di ammirazione, per qualche cosa che non attira nessuno. Questo viaggiatore silenzioso, capriccioso, ostinato, preso dalla sua singolare ricer-

[19] Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia*, Brescia, La scuola, 2012, p.12.

ca, è colui che vuol vedere palpitar l'anima dei paesi che attraversa. Ogni paese ha un'anima, lo sapete[20].

L'impressione di frammentarietà è confermata anche dallo stratagemma di rivolgersi a un "tu", narratario che assume volti differenti e, se all'inizio coincide con la «dolcissima amica», la celebre attrice Eleonora Duse, in altri casi veste le sembianze dell'«amico lettore».

Il paesaggio fisico e umano oggetto delle attenzioni di questa viaggiatrice sentimentale trova spazio nelle pagine odeporiche solo in funzione della soggettività dell'io narrante e, dunque, delle sensazioni che può far risuonare in lei, un io debordante e narcisistico che assorbe e quasi fagocita la realtà referenziale restituendola in una forma del tutto interiorizzata. Se Parmeggiani osserva che «a livello testuale, assistiamo a uno spostamento dall'autorità dei fatti all'autorevolezza del soggetto di osservazione [...] che comunica la sua esperienza traducendola in scrittura»[21], secondo Bani si tratta di «un'ipertrofica estensione dell'io, per la quale la realtà esterna è solo una proiezione di stati d'animo particolari legati alla contingenza del momento»[22]. Attraverso questo meccanismo consolidato la scrittrice in viaggio si presume capace di penetrare l'essenza della realtà esperita o, nelle sue parole, «l'anima» dei luoghi, un'attitudine che, nell'aspirazione a cogliere un reale confinato nei recessi profondi, già preannuncia il simbolismo decadente.

Sin dalla prosa d'apertura Matilde Serao costella il testo con alcune indicazioni programmatiche sulla valenza del viaggio, uno dei piaceri elettivi dell'esistenza insieme al lavoro dell'arte: da un lato, nello spezzare le catene delle abitudini, esso ci permette di assaporare «la illusione sublime della libertà»[23],

[20] Matilde Serao, *Nel Paese di Gesù. Ricordi d'un viaggio in Terrasanta*, Napoli, Tocco, 1899, pp. XI-XII. Sul viaggio in Oriente al femminile, si veda Luisa Ricaldone, *Uscire dall'Occidente. Donne e harem nelle esperienze di viaggio di Amalia Nizzoli, Cristina di Belgiojoso e Matilde Serao*, in «Dwf/Scritture del mondo», 45-46, gennaio-giugno 2000, pp. 54-73.

[21] Francesca Parmeggiani, art. cit., p. 81.

[22] Luca Bani, *«L'assenza è un male necessario!». I libri di viaggio di Matilde Serao*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento*, cit., p. 181.

[23] Matilde Serao, *Lettere d'una viaggiatrice*, cit., p. 12.

dall'altro offre al corpo e allo spirito l'occasione di rigenerarsi rispondendo al quel desiderio di oblio che possiamo appagare nell'ebbrezza di confonderci tra sconosciuti[24].

I luoghi rappresentati corrispondono alle tappe dei soggiorni di un'élite cosmopolita che, nelle diverse stagioni, si muove tra Roma (da assaporare nella tarda primavera), alcune città d'arte come Firenze, Venezia e Verona, le località alpine del Tirolo e della Val d'Aosta e, in Francia, la Costa Azzurra e Parigi. Sin dalla sezione romana, la scrittrice si pone sulle orme del popolo eletto degli snob, una cerchia ristretta che, in base alla stagione, migra da un luogo di soggiorno a un altro per catturarne la poesia. In un'esclusiva atmosfera di matrice dannunziana, Serao insieme alla destinataria di questa prosa, l'amica Eleonora Duse, diventano delle seguaci, apostole, anelanti di poesia e aperte alle «comprensioni arcane, alle comprensioni inebbrianti»[25]. L'io narrante si auto-delega il ruolo di mediatrice nei confronti di coloro che verranno iniziati alla quintessenza della bellezza; in controluce si individuano i tratti del lettore implicito, che potrà identificarsi in un pubblico sensibile e colto, capace pertanto di cogliere le citazioni letterarie di cui è intessuta la prosa, un destinatario che, se non è benestante (e perciò in grado in futuro di ripetere l'esperienza descritta), sia comunque interessato alla cronaca mondana dei circoli esclusivi; come osserva Patrizia Guida, «Le *Lettere*, infatti, erano dirette a un pubblico, in gran parte femminile, che desiderava fantasticare di mondi irraggiungibili, rappresentati dalle élite internazionali, per sottrarsi alla monotonia del quotidiano»[26].

La sezione dedicata alla Costa Azzurra, sin dalla «soglia del testo»[27], contiene un riferimento esplicito alla letteratura francese nel titolo *Cosmopoli*, mutuato dal romanzo di Bourget, mentre l'ammonizione rivolta al tipografo a prestare attenzione a scrivere correttamente il termine costituisce un richiamo indiretto anche per il lettore sull'importanza della citazione. Questa prosa è imperniata sul *Leitmotif* del profumo di violette

[24] *Ibidem*, pp. 35-39.
[25] *Ibidem*, p. 16.
[26] Patrizia Guida, *Matilde Serao, la prima viaggiatrice moderna*, cit., p. 234.
[27] Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

che, a partire dal racconto della ricorrenza festosa della "guerra dei fiori" tipica di Nizza, non solo diventa l'area semantica su cui è costruita la tessitura lessicale del brano, ma riconduce al meccanismo collaudato percezione/fantasia/memoria, per cui in questo caso è la sensazione olfattiva a nutrire il sentimento della viaggiatrice facendosi chiave interpretativa del luogo.

Nelle undici prose di questa sezione l'io scrivente è attratto in modo partiolare dai siti mondani, di cui quindi trascura gli aspetti paesaggistici per concentrarsi su turisti e visitatori esponenti del bel mondo. A Nizza, infatti, un capitolo è dedicato a Eleonora Duse (in *tournée* nella città per una serie di spettacoli teatrali), diva di cui si svelano il temperamento schivo e il desiderio di una vita appartata in una modestia che si confonde con una simulata inconsapevolezza della propria celebrità. In un altro brano si esplora Cap Martin, dove si erige la villa dell'imperatrice Eugenia, colta in una fase declinante dell'esistenza quando, dopo la morte del figlio e già vedova, si raccoglie in contemplazione malinconica e nostalgica degli splendori passati. Diverse pagine sono occupate poi dal soggiorno a Cannes, destinazione prediletta di principi e sovrani affetti da problemi di salute; mentre nelle prose su Montecarlo, dove si indugia sul casinò, l'atmosfera del locale e i suoi frequentatori, Serao imprime al brano una declinazione di genere soffermandosi in particolare sulle donne irretite dal vizio del gioco. Per tutta la sezione la scrittrice attiva una strategia di coinvolgimento dei lettori, di cui sollecita la curiosa morbosità sulla vita mondana delle celebrità, e a cui si rivolge complice elargendo suggerimenti e consigli su come rapportarsi nell'eventualità di un incontro con esponenti dell'aristocrazia:

> […] l'atto più comune in questa folla, coronata variamente, che villeggia a Cannes, è di tirarsi da parte, è di fare ala, per lasciar passare qualche re, dirò così, più importante; tanto che per non sbagliare, per non commettere qualche errore di lesa maestà, è meglio fare dei grandi saluti a qualunque buon uomo vi guarda, ed è meglio d'interpellare col titolo di principe qualunque sconosciuto a cui si domanda la propria strada[28].

[28] Matilde Serao, *Lettere d'una viaggiatrice*, cit., p. 101.

Le rare indicazioni in stile guida turistica su come soggiornare nei luoghi risultano pertanto funzionali esclusivamente a introdurre il lettore nel "gotha" del bel mondo grazie al ruolo di intermediazione dell'autrice.

Ritornano, in questa sezione, le riflessioni sulla valenza del viaggio preannunciate nella prefazione e nei capitoli iniziali, che in una prosa periegetica assumono carattere metaletterario: se da un lato il *tour* permette alla scrittrice, sopraffatta dagli impegni di lavoro, di soddisfare il bisogno di quiete e silenzio indispensabile per rigenerarsi, dall'altro le fa assaporare l'ebrezza della libertà del *wanderer* che si confonde tra gli sconosciuti. Nell'esibizione compiaciuta di questi sentimenti contrastanti, sembra svelarsi la mancanza di autenticità con cui la scrittrice, in questi anni già molto nota al pubblico e alla costante ricerca della fama mediatica, simula il desiderio di riservatezza.

L'altro nucleo centrale del volume odeporico è costituito dai capitoli su Parigi intitolati *Nella città del sogno*[29] distinti dalla ripresa del *topos* onirico, qui attivato dalla sensazione visiva del biancore soffuso della nebbia.

> In quell'ora primissima, susseguente alle luci livide, fredde e metalliche dell'alba, l'enorme città è sempre avvolta in un velo di nebbia. Avvolta?… Giace fra la nebbia che, nella notte, si eleva dal suo fiume e salendo, salendo, allargandosi sempre più, la sommerge tutta quanta, ed essa giace come naufragata in questo mare di nebbia, che solo più tardi il sole e il calore diraderanno, disperderanno. Più tardi! Quando voi entrate in città, e vi fermate attonito, sotto la porta della Gare de Lyon a guardare, la prima volta, quello che è Parigi, vi pare di trovarvi innanzi a una città di sogno, di visione, dai contorni vaghi, lontani, come altre volte nel sogno – o in una altra vita, forse?[30]

Se, all'arrivo, con il treno delle primissime ore del mattino, la viaggiatrice incontra la folla silenziosa dei lavoratori, «questi sempre più numerosi spettri d'uomini e di donne»[31] sulle cui esistenze anonime e silenziose si sofferma nello scorcio del capitolo iniziale, il volto della capitale che la interessa soprattutto è quello dei ritrovi mondani, «sempre carichi di persone, in una

[29] *Ibidem*, pp. 113-143.
[30] *Ibidem*, p. 116.
[31] *Ibidem*, p. 117.

fantasmagoria che vi dà la vertigine»[32], fotografati in differenti momenti della giornata. Tra i siti *à la page* Serao descrive i Boulevard, dove sfila tutta Parigi e «ognuno va a passeggiare, a farsi vedere, a guardare, a *filare*, a *flirtare*, ad amare»[33]; Rue de la Paix, dove le lettrici (a cui di nuovo strizza l'occhio) troveranno «quanto vi è di più bello, di più ricco, di più elegante, di più *chic*, per la *toilette* femminile»[34]. Il Bois de Boulogne, un delizioso boschetto ombroso collocato al centro della città, suscita un'impressione così vivida che nessuna fantasia potrà farlo dimenticare, ma il soggiorno parigino offre l'opportunità di assistere al Grand Prix, il maggior avvenimento sportivo della città: di nuovo l'esperienza, consumata in questo caso in una giornata limpida e descritta con dovizia di dettagli concreti, si trasfigura nella dimensione onirica e assume quei contorni sfumati che, tipici anche del ricordo, idealizzano la bellezza del vissuto: «E tutto ciò che è accaduto già diventa una visione vibrante nella fantasia: già entra nel dominio del sogno»[35].

Serao riecheggia la modalità testuale di una guida turistica nel capitolo *Come si mangia*, dove vuole dimostrare che, sebbene a Parigi esista un ampio ventaglio di locali, ovunque si può assaporare una cucina sopraffina. I consigli che la viaggiatrice vuole elargire, pertanto, non riguardano tanto il tipo di ristorante da prediligere, ma i trucchi per evitare di spendere una cifra spropositata; nel divertente brano l'autrice fa sfoggio della sua penna versatile e abbandona lo stile enfatico consueto per una ironica sortita in cui i tentativi dell'avventore per non cadere in trappola sono resi con la metafora bellica «Combattere infine, combattere ad armi cortesi, con grande astuzia, contro i tranelli tesivi dai piatti segnati sulla *carte*, ma di fronte ai quali non esiste il prezzo, […] contro le specialità indicate vagamente, contro la frutta fuori stagione, […] contro i vini dai nomi nuovi e strani»[36]. In modo significativo, ancora, la dimensione di spiccata referenzialità, che in apparenza connota questo capitolo,

[32] *Ibidem*, p. 120.
[33] *Ibidem*, p. 122.
[34] *Ibidem*, p. 123.
[35] *Ibidem*, p. 143.
[36] *Ibidem*, pp. 132-133.

è sfumata dall'autrice, secondo cui «Tutto è illusione: e tutto è gentile inganno»[37]; tipica della ricercatezza mondana della Capitale francese è infatti un'attenzione all'esteriorità e all'apparenza che rende impossibile per il cliente cogliere la qualità di un piatto.

Una posizione eccentrica rispetto alle prose parigine ricopre il capitolo dedicato alla Morgue: in questo caso, infatti, Serao procede ad una trattazione organica che prende avvio dall'ubicazione dell'edificio e prosegue con una minuziosa descrizione per passare poi a illustrarne la funzione. L'autrice si esibisce qui in un pezzo di scrittura di impronta realistica, recuperando così l'altra direzione della sua narrativa (quella sperimentata, per esempio, ne *Il ventre di Napoli*[38], 1884), in modo analogo a come le occasioni di raccoglimento nel silenzio montano della Val d'Aosta le permetteranno di esprimere il suo afflato mistico-religioso già espresso nelle pagine di *Nel paese di Gesù*. In questo senso un aspetto di rilievo delle prose odeporiche seraiane, dovuto forse proprio alla natura scarsamente tassonomica di questa forma letteraria[39], è la capacità di condensare i differenti *topoi* e le diverse direttrici stilistiche della versatile produzione dell'autrice nel microcosmo di un'opera.

> Guardavo, così, curiosamente, ma senza emozione, annoiata, forse, un poco, della mia indifferenza, della mia insensibilità. Ma, a un tratto, ebbi un sussulto profondo. Mi erano apparsi i capelli della povera donnetta morta: capelli biondo castani, acconciati semplicemente, ma arruffati dalla morte, intorno alla fronte e alle tempie […]. Capelli che qualcuno, forse, avea baciati, in un'ora di amore, e che ora, sulla testa di quel cadavere sconosciuto, nessuno riconosceva, e che facevano fremere di orrore e pietà una straniera venuta di lontano, che, domani, sarebbe stata lontana! Ora io, ogni tanto, in qualche momento di pensiero solingo, in tanta vita febbrile, rivedo solo quella chioma biondo castana, arruffata, e sento che, più tardi, in qualche momento di sogno, rivedendo questo periodo di mia esistenza, essa mi riapparirà, e ancora mi dirà una ignota storia di dolore e di orrore![40]

[37] *Ibidem*, p. 134.

[38] Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884.

[39] Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia*, cit., pp. 7-8. Per un approfondimento sulle questioni critiche della letteratura di viaggio sono fondamentali gli studi di Luca Clerici, tra cui si ricorda Id. (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio 1700-2000*, Milano, Mondadori, 2013.

[40] Serao, *Lettere d'una viaggiatrice*, cit., p. 130.

Interessante osservare come, nella descrizione dei cadaveri, in Serao operi la suggestione letteraria dei racconti fantastici e horror; in particolare, nella descrizione della donna che suscita in lei l'impressione più vivida, di orrore e pietà, la messa in risalto del dettaglio dei capelli biondi sembra rinviare al racconto *La capigliatura* Maupassant. Anche in questa occorrenza, in analogia con il dispositivo delle altre prose della raccolta, la scrittrice supera la referenzialità che aveva ispirato la descrizione realistica per una virata fantastica: infatti, dopo aver indugiato a descrivere i corpi esposti nella struttura, in attesa che qualcuno li possa riconoscere e identificare, Serao si lascia andare ad una divagazione conferendo una vita immaginaria a questi individui; e così anche il profilo della donna bionda viene fissato nella memoria per nutrire i suoi pensieri in futuro e essere ricreato in sogno.

La fedeltà ai procedimenti collaudati nella scrittura trova conferma nella chiusa del brano, quando l'autrice aggiorna il lettore sull'emanazione del decreto che, da quel momento in poi, avrebbe riservato l'accesso all'obitorio solo ai parenti dei defunti o a coloro che fossero incaricati del riconoscimento, escludendo la folla morbosamente curiosa; si conferma in questo senso l'atteggiamento di esclusivo compiacimento dell'io scrivente che, dapprima, in nome della funzione documentaria che si è attribuita, da perfetta estranea indugia a osservare i cadaveri speculando su come sia stata la loro vita, quindi si rallegra che questa esperienza non possa essere ripetuta da altri.

In conclusione, nell'ambito delle prose periegetiche di Serao, quelle di ambientazione francese risultano particolarmente rappresentative dell'universo dell'autrice, non solo perché capaci di svelare la trama di dense relazioni amicali e letterarie che legava la scrittrice alle terre transalpine, ma perché il resoconto dei soggiorni in Costa Azzurra e Parigi svela in modo emblematico sia la varietà dei temi e stilemi che percorrono il volume, sia la diade realtà/sogno che ne attraversa le pagine fungendo da dispositivo unificante.

Bibliographie

Textes littéraires

Serao Matilde, *Lettere d'una viaggiatrice*, Roma, Elliot, 2018.
–, *Nel Paese di Gesù: ricordi d'un viaggio in Terrasanta*, Napoli, Tocco, 1899.
–, *Il ventre di Napoli*, Milano, Treves, 1884.
–, *Fantasia*, Torino, Casanova, 1883.
–, *Cuore infermo*, Torino, Casanova, 1881.

Travaux critiques

Bani Luca, *«L'assenza è un male necessario!». I libri di viaggio di Matilde Serao*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 169-186.

Banti Anna, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1979.

Clerici Luca, *Prefazione. Letteratura di viaggio e quote rosa*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 13-23.
–, (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio 1700-2000*, Milano, Mondadori, 2013.

De Liso Daniela, *Nel paese di Gesù. I luoghi nella scrittura di Matilde Serao*, in Patricia Bianchi; Giovanni Maffei (a cura di), *Nuove letture per Matilde Serao* (Napoli, 17-18 ottobre 2018), «Critica letteraria», 4, 2019 (XVII), pp. 893-906.

Franchini Silvia; Soldani Simonetta (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

Genette Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Guida Patrizia, *Matilde Serao, la prima viaggiatrice moderna*, in Patrizia Guida, *Scrittrici con la valigia. Capitoli e censimento dell'odeporica femminile italiana dall'Antichità al Primo Novecento*, Lecce, Congedo editore, 2019, pp. 233-239.

Parmeggiani Francesca, *Matilde Serao e il viaggio*, in Antonia Arslan e Marina Pasqui (a cura di), *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, Milano, Angelo Guerini e associati, 1999, pp. 81-85.

Ragone Giovanni, *La letteratura e il consumo. Un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana (1845-1925)*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 687-763.

Ricaldone Luisa, *Uscire dall'Occidente. Donne e harem nelle esperienze di viaggio di Amalia Nizzoli, Cristina di Belgiojoso e Matilde Serao*, «Dwf/Scritture del mondo», 45-46, gennaio-giugno 2000, pp. 54-73.

Ricorda Ricciarda, *La letteratura di viaggio in Italia*, Brescia, La scuola, 2012.

–, *La scrittura di viaggio delle donne nel giornalismo degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento*, in Federica Frediani; Ricciarda Ricorda; Luisa Rossi (a cura di), *Spazi Segni Parole. Percorsi di viaggiatrici italiane*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 107-123.

–, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento*, Palomar, Bari, 2011.

Romani Gabriella; Fanning Ursula; Mitchell Katharine (editors), *Matilde Serao. International Profile, Reception and Networks*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

Salsini Laura A. (a cura di), *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Fairleigh Dickinson Up, Cranbury 1999.

Scappaticci Tommaso, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

Carla Carotenuto*

Libero Bigiaretti e Alba de Céspedes tra Italia e Francia. Note a margine di un rapporto epistolare

Libero Bigiaretti (Matelica, 1905-Roma, 1993) e Alba de Céspedes (Roma, 1911-Parigi, 1997) sono tra gli animatori del dibattito culturale nel secondo dopoguerra a Roma, come attestano l'intensa attività svolta su periodici[1], la produzione letteraria, la partecipazione a eventi culturali di respiro internazionale e alle riunioni dei salotti più celebri del tempo, quali quello degli Amici della domenica a casa di Maria (Villavecchia) e Goffredo Bellonci e quello di Emilio e Leonetta (Pieraccini) Cecchi:

> il salotto più raffinato è quello di Emilio Cecchi, dove non solo le parole, e gli occhi hanno la loro parte, ma anche l'olfatto; gli ospiti hanno

* Università di Macerata.

1 Nell'ampia bibliografia critica, si rinvia a riferimenti essenziali in tale ambito. Per Bigiaretti: Ugo Piscopo (a cura di), *Libero Bigiaretti*, Napoli, Ferraro, 1977; Libero Bigiaretti, *Con i tempi che corrono. Una conversazione-autobiografia con Gilberto Severini*, Ancona, Transeuropa, 1989; Id., *Profili al tratto*, a cura e con un saggio di Eugenio Ragni, Roma, Aracne, 2003 (presentazione di Giulio Cattaneo) in particolare per quanto concerne la collaborazione negli anni Sessanta con «Successo»; Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, Pesaro, Metauro, 2014. Per de Céspedes: Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005; Id., *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011, pp. IX-LXII («I Meridiani»); Id. (a cura di), *Cronologia*, ivi, pp. LXIII-CXLV; Laura Di Nicola, *«Mercurio». Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012; Laura Di Nicola, *Alba de Céspedes e l'esperienza di «Mercurio»*, in Id., *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 133-149; Annalisa Andreoni, *«Quello che mi piace di più in Francia». I reportage di Alba de Céspedes da Parigi (1958-1960)*, in Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze, Cesati, 2023, pp. 103-119. I due autori condividono una formazione culturale in gran parte da autodidatta.

la scelta, se inebriarsi dei colorati odori dello studio di Leonetta Cecchi Pieraccini, di tele fresche, di tempere, di mastici, o della nebbia di tabacco da pipa che perpetuamente stagna fra i libri e la scrivania del marito Emilio. E il più celebre, si sa, è quello di Goffredo e Maria Bellonci, nato clandestino ai tempi della resistenza[2]. Da Bellonci i gusti libreschi del padron di casa che ogni domenica prepara sopra un tavolino le novità della settimana, l'ultimo romanzo, la più recente rivista, la stessa atmosfera creata dalle luci basse, dalle scansie gremite, la presenza di critici come Falqui e Bigiaretti, di poeti come Ungaretti e de Libero, di scrittrici come l'ospite Maria Bellonci, Alba de Cespedes [*sic*], Gianna Manzini, di Angioletti direttore della *Fiera Letteraria*, sembrerebbero creare le condizioni per discussioni puramente letterarie, "rarefatte"; ma la casa è aperta anche ad artisti d'avanguardia, a giornalisti politici d'ogni colore, a sociologi, a filosofi[3].

Agli incontri dai Bellonci è legata, come è noto, la fondazione del premio Strega: «ideato da Maria Bellonci […], reso possibile per la disponibilità economica di Guido Alberti (se ne parla a cena, ricorda Bellonci, il 19 gennaio 1947, presente Alba de Céspedes), il premio è annunciato il 16 febbraio 1947 e si tiene la prima volta fra il giugno e il luglio dello stesso anno»[4] decretando la vittoria di Ennio Flaiano con *Tempo di uccidere* (1947), cui si aggiunge un secondo premio assegnato a Bigiaretti per *Il villino* (1946)[5].

La stessa de Céspedes accoglie intellettuali e amici nella sua dimora (in via Eleonora Duse), sede di un altro salotto letterario, in vivaci riunioni culturali e recite[6] con un particolare ap-

[2] Le riunioni domenicali, clandestine dal 25 luglio 1943, diventano regolari dall'11 giugno 1944.

[3] Paolo Monelli, *Salotti romani*, «La Stampa», 15 dicembre 1946, <http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0040_01_1946_0295_0003_24621800/> [cons. il 23/9/2024].

[4] Marina Zancan, *Le protagoniste*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021, pp. 25-26.

[5] Cfr. Maria Bellonci, *Il sofà della musa/I segreti di Maria Bellonci, ideatrice del più famoso premio letterario. Così vi ho Stregati*, «Europeo», 2 maggio 1987, p. 153; Jacopo Silvestri, *Se scrivi un libro, vinci un premio*, «Vestire», autunno-inverno 1981-1982, pp. 62-63.

[6] Cfr. Marina Zancan, *Le protagoniste*, cit., p. 27; Sabina Ciminari, *«Chi sta dalla parte di lui non fugge né torna indietro». Mondadori e le sue autrici*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, cit., pp. 184-185; Id., *Lettere all'editore. Alba*

puntamento per la festa di fine anno organizzata pure durante i vari rientri nella capitale dopo viaggi all'estero. La lunga amicizia con Bigiaretti, che vede la sua collaborazione, da ottobre 1946 in qualità di redattore, alla rivista «Mercurio» fondata da de Céspedes nel 1944[7], si mantiene salda per moltissimo tempo anche allorché l'autrice italo-cubana si trasferisce a Parigi, città fondamentale per la propria crescita e formazione culturale: la capitale d'oltralpe diviene, dal 1967, il luogo privilegiato di residenza[8]. Agli anni francesi sono legati, oltre a testi, articoli,

de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021, pp. 61-62.

[7] La vicenda editoriale di «Mercurio» (settembre 1944-giugno 1948) è ricostruita nei dettagli da Laura Di Nicola, *«Mercurio». Storia di una rivista 1944-1948*, cit. Cfr. Lucia De Crescenzio, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015; Valeria Paola Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018; Alba de Céspedes, *È una donna che vi parla, stasera*, a cura di Valeria Paola Babini, Milano, Mondadori, 2024. Come sottolinea Di Nicola, Bigiaretti «è un collaboratore tra i più attivi e poliedrici» (Laura Di Nicola, *«Mercurio». Storia di una rivista 1944-1948*, cit., p. 186); la sua firma su «Mercurio» compare in modo regolare a partire dal I anno: n. 4 - dicembre 1944 (*Nove mesi*), n. 11 - luglio 1945 (*Una sorte diversa*), n. 19-20 - marzo-aprile 1946 (*Leopolda morta tre volte*), n. 27-28 - novembre-dicembre 1946 (*Fine di maggio*, *Il 1946*), n. 31-33 - marzo-maggio 1947 (recensione a *Poesie* di Paola Masino), n. 35 - febbraio 1948 (*Lo scoglio*), n. 36-39 - marzo-giugno 1948 (recensione a *L'uomo di Camporosso* di Guido Seborga). L'opera bigiarettiana ispira articoli e recensioni da parte di altri collaboratori, quali Eurialo De Michelis, Goffredo Bellonci. La rivista è digitalizzata all'indirizzo <https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=7&t=elenco-flipping-Mercurio> [cons. il 20/9/2024].

[8] I soggiorni dell'autrice a Parigi divengono più frequenti dal 1957-1958 in occasione della promozione delle traduzioni delle sue opere. Cfr. Marina Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in Id. (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 19-65; Id., *Introduzione*, cit.; Id. (a cura di), *Cronologia*, cit. Le ragioni «del progressivo radicamento da Roma a Parigi» (p. 124) sono analizzate da Di Nicola sulla scorta dei diari autobiografici, letterari e giornalistici decespediani: cfr. Laura Di Nicola, *Pagine dai diari*, in Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit., pp. 121-146. Cfr. inoltre Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, cit.; Id., *«Far scoppiare subito la crisi». La "resistenza" di Alba de Céspedes a Parigi*, «Suite française», 7, 2024, *Momento francese*, pp. 43-58, <https://suitefrancaise.labcd.unipi.it/wp-content/uploads/2024/12/3.-La-resistenza-di-Cespedes-a-Parigi.pdf> [cons. il 3/3/2025]; Annalisa Andreoni, *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025. Nel 1967 si stabilisce a Parigi anche Calvino, il quale, deluso dalla promozione della traduzione delle sue *Cosmicomiche* per conto di Seuil nel 1968, segnala con disappunto, in una lettera a Erich Linder (9 ottobre 1968), l'attenzione editoriale rivolta a de Céspedes: «Sono molto scontento di Seuil. Il mio libro (*Cosmicomics*) è passato inosservato

interviste, due opere della scrittrice in lingua francese: il poema *Chansons des filles de mai* (1968) e il romanzo *Sans autre lieu que la nuit* (1973), collocabile secondo Michel Bertrand nel solco del Nouveau Roman[9], riscritti in italiano dalla stessa de Céspedes con i titoli *Le ragazze di maggio* (1970), *Nel buio della notte* (1976)[10]. Parigi è d'altro canto una città ben nota a Bigiaretti, il quale vi soggiorna di frequente[11] anche insieme con la moglie Matilde (Crespi), giornalista di moda, in concomitanza di impegni e sfilate (di solito a fine gennaio e a fine luglio).

L'importanza che la cultura francese riveste per i due autori è comprovata dalle traduzioni svolte da Bigiaretti: *La parigina* di Henry Becque (1946), *La scuola delle mogli* di André Gide (1949), *La signora Bovary* di Gustave Flaubert (1949), *Pietro e Giovanni* di Guy de Maupassant (1952), *La bugiarda* di Jean Giraudoux (1970), *Il giro del mondo in ottanta giorni* (1987) e *Le tribolazioni di un cinese in Cina* (1989) di Jules Verne[12], nomi

perché travolto dalla rivoluzione di maggio, certamente, ma anche perché Seuil non ci ha creduto. […] Di Seuil sono sempre stato entusiasta per la cura che mette nelle traduzioni, ma quando si esce dalla redazione è una casa editrice che funziona solo per la De Cespedes [*sic*]» (cfr. Francesca Rubini, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 57-58). Parigi diventa la città ideale per Calvino e per de Céspedes, che tra l'altro depreca l'abitudine al pettegolezzo diffuso in Italia (cfr. Alba de Céspedes, *Colloqui con Alba de Céspedes*, Parigi, 19-29 marzo 1990, in Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, p. 143; Sabina Ciminari, *«Far scoppiare subito la crisi». La "resistenza" di Alba de Céspedes a Parigi*, cit.).

[9] Cfr. Michel Bertrand, *'Sans autre lieu que la nuit', frammenti neo-romanzeschi di una decostruzione generalizzata*, in Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit., pp. 85-100.

[10] Per l'analisi del processo di autotraduzione-riscrittura da parte dell'autrice si rimanda a Sabina Ciminari, *Da 'Sans autre lieu que la nuit' a 'Nel buio della notte'*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 158-186.

[11] Nel Sessanta Bigiaretti si trova a Parigi in più occasioni, per es.: nel 1962; nel 1967 partecipa, in rappresentanza del Sindacato degli scrittori italiani, alla tavola rotonda *Les problèmes du livre de masse en Italie et en France* presso l'Istituto italiano di cultura. Gli estratti delle relazioni sono riportati nel «Notiziario culturale italiano»; nel 1969, con l'amico Libero De Libero, è presente alla conferenza stampa su *Teorema* di Pasolini: «Riconosco nei due Liberi due smarriti fratelli: anche loro con la Parigi dei giovani anni nel cuore, e, adesso, davanti agli occhi, senza Rimbaud, ma col suo imponente Museo delle Cere, e la sua quotidianità inattingibile» (Pier Paolo Pasolini, *Il caos – "Teorema": mi sfogo un po'*, «Tempo», 1 marzo 1969).

[12] Le traduzioni delle opere suddette di Verne sono accolte, insieme ad altre curate da Bigiaretti, nella collana "Gemini" diretta da Maria Bellonci per le edizioni Giunti Marzocco di Firenze.

cui si affiancano nella sua formazione Émile Zola, Victor Hugo, Anatole France, Jean de La Bruyère, Pierre de Marivaux, Denis Diderot, Blaise Pascal, Stendhal, Marcel Proust; dalle letture dei classici francesi (Balzac, Stendhal, France, Gide, Flaubert, Proust…) e dalle frequentazioni di de Céspedes, amica di Anne Philipe, con scrittori, filosofi, traduttori, editori, attori, registi francesi, tra cui Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre[13], Raymond Queneau, Maurice Goudeket, Françoise Sagan, Françoise Giroud, Célia Bertin, Monique Nathan, Juliette Bertrand, Paul Flamand, François Wahl, Raymond Gérôme, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, Henri Georges Clouzot[14]. Nel Settanta il legame con la Francia è suggellato dal conferimento di prestigiosi titoli: nel 1975 Bigiaretti riceve la Commenda de l'Ordre National du Mérite della Repubblica Francese; nel 1973 de Céspedes è inclusa a livello ufficiale tra gli autori contemporanei francesi, come ricorda Sabina Ciminari citando l'articolo di Josane Duranteau *Alba de Céspedes, écrivain français*, apparso su «Le Monde» il 13 settembre 1973 all'uscita di *Sans autre lieu que la nuit* nella collezione "Cadre rouge" delle Éditions du Seuil[15].

Bigiaretti e de Céspedes alimentano inoltre lo stretto rapporto tra scrittura ed editoria grazie alle amicizie e alle collaborazioni editoriali: il primo soprattutto con Valentino Bompiani[16],

[13] La conoscenza con Simone de Beauvoir e Sartre risale ai tempi di «Mercurio», come ricorda l'autrice in un'intervista: «nessuno aveva mai letto Sartre e quando io ho pubblicato un racconto di Sartre tutti mi hanno telefonato per chiedermi chi era. Poi quando vennero con Simone de Beauvoir io feci un ricevimento» (Alba de Céspedes, *Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 140).

[14] Cfr. Marina Zanzan (a cura di), *Cronologia*, cit.; Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit. Il contesto francese è ridefinito da Sabina Ciminari, *«Far scoppiare subito la crisi». La "resistenza" di Alba de Céspedes a Parigi*, cit.

[15] Sabina Ciminari, *«Mon cher ami, mon cher éditeur». Alba de Céspedes, scrittrice francese*, in Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit., p.181. Sulla definizione «scrittrice francese» si sofferma Emmanuelle Genevois, *La ricezione dell'opera nella critica francese*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 402-404.

[16] Da una discussione tra Bigiaretti e Bompiani trae origine il libello *Il dito puntato*, una riflessione critica sul rapporto scrittore-editore e sull'industria culturale: cfr. Libero Bigiaretti, *Il dito puntato*, Milano, Bompiani, 1967. Sulla loro collaborazione cfr. Cristina Tagliaferri, *L'Editore e l'Autore. Valentino Bompiani e Libero Bigiaretti con carteggio inedito (1958-1990)*, Pesaro, Metauro, 2010.

al quale è legato dalla comune origine marchigiana, la seconda (anche come consulente editoriale) in special modo con Arnoldo e Alberto Mondadori[17] in Italia e con Paul Flamand e François Wahl delle Éditions du Seuil in Francia, dove le sue opere godono di un'ampia diffusione[18]. Costanti sono la stima vicendevole dei due scrittori e il sostegno assicuratosi sia in circostanze favorevoli che in periodi difficili. L'esordio letterario è databile in entrambi i casi agli anni Trenta, al 1936 risale la prima raccolta poetica: *Ore e stagioni* (Libreria Italiana Commissionaria) di Bigiaretti e *Prigionie* (Carabba) di de Céspedes. Altre le affinità che possono riscontrarsi per esempio in alcuni motivi narrativi e aspetti delle protagoniste Alessandra di *Dalla parte di lei* (1949) dell'una e Silvia di *Disamore* (1956) dell'altro, sebbene si tratti di romanzi molto diversi. Un'ottica, quella decespediana («dalla parte di lei»), condivisa da Bigiaretti che nella sua *Nota* alla nuova edizione di *Disamore* (1964) si conferma «dalla parte di Silvia»[19], in riferimento all'integrazione, rispetto al precedente romanzo *Un discorso d'amore* (1948), della lettera femminile rivolta all'ex amante Bruno per offrire al lettore il punto di vista della donna sulla relazione amorosa ormai finita, rievocata in *Un discorso d'amore* solo attraverso l'epistola maschile. In questa rapida ricostruzione è utile ricordare che nel 1947 a *Un discorso d'amore* di Bigiaretti è assegnato, come miglior inedito, il premio Fiuggi da parte della giuria che annovera tra i componenti Alba de Céspedes[20].

[17] Il rapporto tra l'autrice e Mondadori è approfondito da Ciminari, che ricostruisce il panorama culturale ed editoriale dell'epoca anche nel contesto francese: Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, cit. Cfr. Alberto Cadioli, *«In nome della comune passione». Il lavoro con Mondadori*, in Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 350-373.

[18] Genevois rileva l'interesse critico e il successo di pubblico raggiunti in Francia, valutando «la portata della ricezione letteraria dell'autrice»: cfr. Emmanuelle Genevois, *La ricezione dell'opera nella critica francese*, art. cit., p. 399.

[19] Si cita dalla recente riedizione: Libero Bigiaretti, *Nota dell'autore*, in Id., *Disamore*, a cura e con *Prefazione* di Carla Carotenuto, Matelica, Halley, 2022, p. 279.

[20] Tra i membri della giuria figurano anche Agostino Degli Espinosa e Alberto Moravia. Per approfondimenti si rimanda a Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit.; Id., *Prefazione*, in Libero Bigiaretti, *Disamore*, cit., pp. 3-16. De Céspedes, in una lettera databile alla fine degli anni Quaranta indirizzata ad Alberto Mondadori, suggerisce il nome di Bigiaretti tra i nuovi autori da pubblicare e, rammaricandosi per il rifiuto editoriale,

La ricezione della produzione letteraria ha conosciuto un percorso in parte simile: bene accolta e apprezzata nel Novecento dalla critica, con un gradimento da parte del pubblico immediato per de Céspedes, diffusa sul piano internazionale in molti paesi con traduzioni e recensioni in varie lingue[21], la loro opera è stata in seguito trascurata offuscando l'importante funzione culturale svolta dagli autori – anche in qualità di giornalisti, corrispondenti, delegati all'estero – su cui si è invece concentrata l'attenzione di alcuni esperti. In primo luogo studiosi quali Ferdinando Virdia, Luigi Silori, Ugo Piscopo, Alfredo Luzi, Eugenio Ragni, Giorgio Baroni, Fiorella Conti, la sottoscritta, per quanto concerne Bigiaretti; Piera Carroli, Marina Zancan, curatrice nel 2011 del «Meridiano» mondadoriano, Laura Di Nicola, Laura Fortini, Sabina Ciminari, Silvia Contarini, per de Céspedes, hanno valorizzato e promosso con continuità la loro attività letteraria che negli ultimi anni ha ottenuto i doverosi riconoscimenti su vasta scala con la riedizione di opere, nuove traduzioni, saggi critici, progetti, convegni, eventi organizzati in loro nome ampliando l'interesse della comunità scientifica.

L'intenso legame tra Libero Bigiaretti e Alba de Céspedes è documentato altresì dalla corrispondenza che abbraccia l'arco temporale tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento, in base dello studio condotto finora dalla sottoscritta su materiali autografi conservati in parte nel Fondo Alba de Céspedes (AdC) presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano

allude presumibilmente a *Un discorso d'amore* (1948): «Io ti ho presentato solo cinque autori, acciocché tu li pubblicassi: Rea, Prisco, Morante, Bigiaretti e Degli Espinosa. I primi due sono stati accettati, mentre hai rifiutato gli altri. Io credo, invece, che avreste fatto bene a stamparli: poiché spesso (come del resto tu fai) non si pubblica un libro, ma un autore. Questi sono tre nomi che il pubblico ama […] sono autori che certamente ci daranno altre belle opere. Se tu leggessi i primi capitoli del nuovo romanzo di Bigiaretti e i nuovi racconti e una commedia che Agostino sta scrivendo, forse mi daresti ragione» (lettera di Alba de Céspedes ad Alberto Mondadori, s.d. [marzo-aprile 1949], in Sabina Ciminari, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, cit., p. 268).

[21] Si rinvia a Carla Carotenuto, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, cit.; Marina Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 398-481; Id. (a cura di), *Cronologia*, cit.; Sabina Ciminari; Silvia Contarini (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, cit. Come ribadito dagli studi critici, con la traduzione francese di *Dalla parte di lei* (*Elles*, 1956), de Céspedes diventa la seconda scrittrice tradotta più venduta in Francia.

(FAAM)[22]. Si tratta di una ricerca ancora *in fieri*, di cui in questa sede si illustrano i primissimi risultati.

La documentazione epistolare testimonia la sincera amicizia tra i due autori, i quali periodicamente si aggiornano su questioni private e professionali: si scambiano notizie su amici e conoscenti comuni, eventi, pareri e giudizi critici su opere da recensire o di recente pubblicazione, si aggiornano sui vari impegni, sul lavoro letterario, condividendo apprezzamenti, delusioni, amarezze e dispensando consigli in fase di elaborazione, pubblicazione, promozione dei propri testi. Una febbrile attività praticata in più ambiti da Libero e Alba che seguono le vicende l'uno dell'altra assicurando il contatto per corrispondenza in contesti differenti, anche durante il periodo olivettiano di Bigiaretti (1952-1963, Ivrea) e nei frequenti spostamenti di de Céspedes in Francia, a Cuba, negli Stati Uniti, sino al suo trasferimento definitivo a Parigi. I due si impegnano in reciproche visite durante la permanenza a Roma e Parigi, dove gli intellettuali erano soliti soggiornare all'Hôtel Pont Royal.

In questo continuo confronto, riveste specifico interesse la discussione in merito alla diffusione di opere bigiarettiane in Francia (e altri paesi), sulla base dell'esperienza e delle relazioni professionali dell'amica in campo editoriale. L'opera più idonea da proporre al pubblico francese sembra essere *Le indulgenze* (1966), a parte l'attaccamento di de Céspedes a *Disamore* di Bigiaretti.

Parigi, 17, rue de Tournon (VI^me^)
2 maggio 1967[23]

Libero carissimo,
comincio col ringraziarti perché Gianna Manzini, che è qui per una

[22] Ringrazio il personale archivistico e bibliotecario della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, la dott.ssa Anna Lisa Cavazzuti e il dott. Tiziano Chiesa per la cortese disponibilità e attenzione.

[23] Documentazione bigiarettiana. Lettera autografa di Alba de Céspedes a Libero Bigiaretti, 2 maggio 1967; tre carte mss. *recto* (inchiostro blu), di cui la seconda e la terza sono numerate in alto a destra. Ringrazio in modo particolare per l'autorizzazione alla pubblicazione di materiali inediti: la compianta Matilde Bigiaretti; per la rinnovata fiducia la cara Flavia Stea Antonini (per Libero Bigiaretti) – il conte Franco Antamoro de Céspedes, l'avvocato Andrea Melucco, la responsabile scientifica del Fondo Alba de Céspedes, la prof.ssa Marina Zancan, la dott.ssa Anna Lisa Cavazzuti della FAAM; per il prezioso sostegno la collega Laura Di Nicola (per Alba de Céspedes).

conferenza, mi ha detto che tu e Liberetto[24] le avete parlato tanto bene della Bambolona – che a lei non piace troppo, invece. Ho avuto già tre richieste per il cinema e credo che una andrà in porto in questi giorni[25].

Ti scrivo queste due righe perché ieri ero a colazione da Dominique Ferrnandez [*sic*] e, al caffè, lui mi ha preso da parte e mi ha domandato che cosa pensavo dei tuoi libri e precisamente de "Le indulgenze" perché lui doveva darne un giudizio in questi giorni. Puoi immaginare quello che ho detto e con quanta sincerità e quanto cuore. (Immagino si tratti di una traduzione da Grasset, dove io ho molti amici e parlerò personalmente a Privat e a Fasquelle.) Ora esce in Italia il libro di Fernandez (Mère Mediterranée)[26]. Te lo manderà, va a Milano in questi giorni a firmare le copie. Vedi di scriverne due parole, se puoi; oppure, pensavo, non si potrebbe invitare Fernandez al congresso di Modena? Oppure scrivigli una lettera personale, dicendo che organizzeremo qualcosa se viene a Roma. Vedi tu. Ma sai che tutto – o quasi tutto – è do ut des. L'indirizzo di Dominique Fernandez è: 54, rue de Bourgogne, Paris 7. Altra persona potente da Grasset è Edmonde Charles-Roux, della quale esce tra poco il libro da Bompiani[27]. Fernandez è anche consulente di Gallimard, dovresti domandare a Valentino dove, in quale casa ed. il libro è in esame[28] affinché io possa fare subito qualcosa. Sai che puoi contare totalmente su me, per quello che posso. In ogni modo, il mio numero di telefono è: MED 72.36.

Arrivederci a Modena, verrò da qui, fammi dare delle precisazioni dal sindacato[29].

Ti abbraccio affettuosamente con Matilde[30]

Alba

In una successiva missiva, Bigiaretti informa de Céspedes dell'imminente uscita de *La controfigura* (1968)[31], romanzo edito da Bompiani, auspicando una sua intermediazione per la traduzione in Francia:

[24] L'autrice si riferisce al comune amico Libero De Libero.

[25] Dal romanzo *La bambolona* (1967) è tratto il film omonimo nel 1968, regia di Franco Giraldi (con Isabella Rei, Ugo Tognazzi).

[26] La prima edizione italiana di *Madre Mediterranea* è pubblicata da Mondadori nel 1967.

[27] Si tratterebbe di *Oublier Palerme* (1966), edito in Italia nel 1967 (*Dimenticare Palermo*).

[28] La scrittrice allude a Valentino Bompiani e al romanzo di Bigiaretti *Le indulgenze*, citato poco prima.

[29] Sindacato Nazionale Scrittori, di cui Bigiaretti è prima vicesegretario e poi segretario (sino a inizio Settanta), de Céspedes viene eletta fra i membri del Consiglio direttivo a fine maggio 1967, al termine del congresso di Modena.

[30] Moglie di Bigiaretti.

[31] Nel 1971 da *La controfigura* è liberamente tratto il film omonimo per la

18/4/68[32]

Carissima Alba, faccio appello alla tua generosità per essere perdonato: il mio lungo silenzio è conseguente alla vita sciagurata che sto conducendo: convegni (non amorosi, purtroppo), conferenze, corri su e giù, a perdifiato. Non riesco sempre a rifiutarmi, e poi mi lamento, impreco, ecc. Il mio nuovo romanzo "La Controfigura" è in libreria da lunedì prossimo. Le prenotazioni librarie hanno già esaurito la prima ondata di 5000 copie, ma non so ancora come sarà giudicato. Te lo mando, e spero che ti piaccia, benché sia molto diverso dai miei. Spero anche tu possa convincere Flammarion o altro editore francese. Dico spero, tanto per dire. C'è un qualche sortilegio che impedisce ai miei libri di essere tradotti in Francia, al contrario di quanto avviene in altri Paesi, dagli U.S.A all'URSS.

[…]. A presto, Alba cara: me lo auguro

Libero

All'inizio di luglio 1971 Libero, entusiasta, aggiorna Alba in merito alla stipula del contratto tra Denoël e Bompiani per la traduzione del romanzo, ringraziandola per l'interessamento; celere è la calorosa risposta dell'amica che attende con gioia l'arrivo a Parigi di Libero e Matilde.

La controfigura è infatti poi diffusa in Francia con il titolo *La contre-image* nel 1972, per conto di Denoël con la traduzione di Uccio Esposito Torrigiani.

regia di Romolo Guerrieri: nel ruolo del protagonista maschile l'attore francese Jean Sorel, accanto a Ewa Aulin, Lucia Bosè. Per quanto concerne l'opera decéspediana, si ricordano i film, tratti dai romanzi omonimi, *Nessuno torna indietro* (1943, dal libro del 1938), regia di Alessandro Blasetti (con Valentina Cortese, Maria Mercader, Vittorio De Sica); *La bambolona* (cfr. nota 25). Precisazioni sul settore cinematografico, televisivo, teatrale sono fornite nei testi critici già segnalati sui due autori; per Alba de Céspedes cfr., nello specifico, Giulio Ciancamerla, *Le intellettuali e il cinema*, in Laura Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, cit., pp. 131-170; Id., *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Roma, Carocci, 2024.

[32] FAAM, Milano, AdC, b. 29, fasc. 13. Lettera autografa di Libero Bigiaretti ad Alba de Céspedes, 18 aprile 1968; due carte mss. *recto* e *verso* (inchiostro blu): sulla parte superiore di entrambe le carte *recto* sono stampati i recapiti del mittente (inchiostro nero) VIA FRANCESCO DENZA, 66 TEL. 802862 ROMA 00197. Sulla busta si scorgono l'indicazione stampata PER VIA AEREA PAR AVION, francobolli, timbri (Roma 19.4.68), l'indirizzo ms. (inchiostro blu) della destinataria: M^me^ Alba de Cèspedes [*sic*] 17, rue de Tournon Paris 6^eme^ (France).

1 Luglio 71[33]

Carissima Alba,

Denoel [*sic*] ha accettata la "Controfigura", il contratto con Bompiani è firmato ecc. A chi debbo quest'unica buona notizia del 71? Alla cara Alba, amica impareggiabile. Matilde e io verremo a Parigi il 25 luglio – domenica – sul pomeriggio. Al solito Pont Royal aspettero [*sic*] una tua telefonata. Ho molto desiderio di vederti. Devo raccontarti un sacco di cose (dal Sindacato, allo Strega e ad altre infamie romane). Vorrei anche che tu potessi presentarmi a Blanchard (per ringraziarlo) e, se puoi, alle edizioni Denoël [*sic*]. Ma ciò che più mi preme è una chiacchierata liberatoria con te.

Scusami se non ti anticipo niente per lettera. Non ne ho proprio il tempo.

A presto. Ti abbraccio

Libero

E un affettuoso arrivederci da Matilde

Parigi, 4 luglio 1971[34]

Libero carissimo,

sono felice della notizia di Denoël, credi che – sola – mi sono messa a battere le mani dalla gioia!

Telefonerò a Blanchard, in tempo, per sapere se sarà qui al vostro arrivo. Ho tanta voglia di vedervi che ieri ho telefonato al Pont Royal per sapere se avevate riservato le camere. Non dimenticate di farlo subito perché Parigi è piena di turisti al punto che vari conoscenti sono dovuti andare a dormire a 25 km. da qui.

Senti: alla fine della prossima settimana e durante tutta l'altra, sarà a Roma la mia agente americana, Shirley Burke, La Residenza, via Emilia, credo che La Controfigura sia già venduto in America, in ogni modo, se non lo fosse, cercala, e io le parlerò domani sera, poiché ceno con lei. È molto simpatica e… latina, entusiasta, sebbene non parli che inglese (ma capisce l'italiano).

Vi abbraccio e vi aspetto

Alba

Analogo entusiasmo è condiviso per le *Chansons des filles de mai* di de Céspedes, pubblicate da Seuil nel 1968 e accolte con

[33] FAAM, Milano, AdC, b. 29 , fasc. 16. Lettera autografa di Libero Bigiaretti ad Alba de Céspedes, 1 luglio 1971; una carta ms. *recto* e *verso* (inchiostro blu). Sulla busta sono apposti francobollo, timbro (Roma 13-14, 1-VII 1971), l'indirizzo ms. (inchiostro blu) della destinataria: M^me^ Alba de Cèspedes [*sic*] 17, rue de Tournon Paris VI^eme^ (France).

[34] Documentazione bigiarettiana. Lettera autografa di Alba de Céspedes a Libero Bigiaretti, 4 luglio 1971; una carta ms. *recto* e *verso* (inchiostro nero).

ammirazione da Bigiaretti (le *Chansons* «sono una prova di vero sentimento poetico e di grande ingegno»), il quale conferma la recensione su «Uomini e libri» in attesa di festeggiare insieme a Parigi con la moglie e forse l'amico De Libero.

1 Dic. 68[35]

Cara Alba,

che bella sorpresa! devo confessarti che quando mi parlasti, a Parigi, delle poesie che stavi scrivendo sulle "filles de mai" pensai ad uno sfogo del tuo animo generoso, pensai a un tuo modo di partecipare ai fatti che si erano svolti sotto le tue finestre. Invece ecco le tue "Chansons" lette già due volte: sono più che una testimonianza, sono una prova di vero sentimento poetico e di grande ingegno. Che freschezza, quale immediatezza di racconto, che lingua sciolta e colorita hai saputo trovare. Davvero, Alba, questo piccolo libro è molto importante. Lo vado dicendo a tutti: è il meno che posso fare per dichiarare la mia sincera ammirazione.

Anche a Matilde le "Chansons" sono piaciute molto, e si rallegra con te e ti manda molti auguri. Siamo stati due settimane a New York, provando le impressioni che tu puoi immaginare: di ammirazione e di sgomento.

Speriamo di vederti presto, qui o a Parigi. Brava Alba

Ti abbraccia il tuo fedele amico

Libero

Parigi, 30. XII. 68[36]

Libero carissimo,

mi hai scritto con tanto generoso entusiasmo delle mie "Chansons", e so anche che ne hai parlato in giro, perciò penso che ti farà piacere leggere questo articolo di Mandiargues che è per me un meraviglioso dono di fine d'anno.

Ho visto Mandiargues una sola volta, un anno fa, e abbiamo scambiato forse dieci parole. Questo mi fa ancora più piacere.

Vi mando tanti affettuosi auguri di pace, di felicità, di lavoro fruttuoso, e vi abbraccio con la nostra fida amicizia

Alba

[35] FAAM, Milano, AdC, b. 21, fasc. 2. Lettera autografa di Libero Bigiaretti ad Alba de Céspedes, 1 dicembre 1968; una carta ms. *recto* e *verso* (inchiostro blu). Sulla busta si individuano francobollo, timbro (Roma 2.12.68-23), l'indirizzo ms. (inchiostro blu diverso) della destinataria: M^me^ Alba de Cèspedes [*sic*] 17, Rue de Tournon Paris VI^o^ (France). Con un'altra grafia (inchiostro nero) è precisato: Bigia [Bigiaretti].

[36] Documentazione bigiarettiana. Lettera autografa di Alba de Céspedes a Libero Bigiaretti, 30 dicembre 1968; una carta ms. *recto* (inchiostro blu).

14/1/69[37]

Cara Alba,

ho scritto la breve recensione che ti invio. Poiché la Fiera Letteraria è morta, e nessun quotidiano mi vuole, ho mandato l'articolo a "Uomini e Libri" (forse tu conosci questa ottima rivista) e sono certo che lo pubblicheranno. Ma è un mensile, e non so quando uscira [*sic*]. A ogni modo mi premeva dichiarare pubblicamente la mia ammirazione per le Chansons. Matilde e io saremo a Parigi per la fine del mese. Forse verrà anche de Libero. Prepara lo champagne per brindare al tuo successo.

Ti abbraccio

Libero

La «freschezza» e l'«immediatezza» delle *Chansons des filles de mai* sono elogiate da Bigiaretti nella sua recensione *Le canzoni di Alba* de Céspedes accolta, come annunciato, su «Uomini e libri», nel n. 22 di gennaio-febbraio 1969: apprezzandone «il ritmo» e «la gaiezza interna», l'autore richiama Prévert sulla scorta dell'articolo di André Pieyre de Mandiargues su «Le Nouvel Observateur»[38], cui fa riferimento de Céspedes nella sua lettera del 30 dicembre 1968. Un sentito apprezzamento, quello di Libero, per il poema dell'amica, capace di tradurre in poesia il rinnovamento giovanile del maggio francese.

Mi trovo, in quanto lettore, di fronte a un caso singolare di scarto, ma se faccio appello al mio senso critico mi accorgo che anche questo caso, in apparenza clamoroso, conferma la regola della coerenza obbligata. L'autore di cui parlo è Alba de Céspedes […]. Si tratta di un poemetto, o serie unitaria di poesie, scritto direttamente in francese e intitolato *Chansons des filles de mai*. […] La de Céspedes è stata testimone di quei giorni […] testimone sensibile, appassionata e fortunatamente non imparziale; nel senso che la sua deposizione è di parte: dalla parte di loro, per parafrasare il titolo di un suo romanzo, dalla parte dei *gars* e delle *filles*.

[…]

[37] FAAM, Milano, AdC, b. 21, fasc. 2. Biglietto autografo di Libero Bigiaretti ad Alba de Céspedes, 14 gennaio 1969; una carta ms. *recto* e *verso* (inchiostro blu). Sulla busta si distinguono l'indicazione stampata ESPRESSO (EXPRÈS), francobolli, timbro (14 1 69-15), l'indirizzo ms. della destinataria (inchiostro blu): M^me^ Alba de Cèspedes [*sic*] 17 rue de Tournon Paris VI^e^. Con un'altra grafia (inchiostro nero) è precisato: Libero; sul *verso* della busta sono apposti altri timbri (PARIS 16.1.1969).

[38] Cfr. Libero Bigiaretti, *Le canzoni di Alba de Céspedes*, «Uomini e libri», 22, febbraio 1969 (gennaio-febbraio), p. 54. L'articolo suddetto di A. P. de Mandiargues appare in italiano a febbraio 1969 su «Iniziativa Europea».

Questa della de Céspedes è dunque poesia impegnata, che ci arriva da fuori, nel momento nel quale in Italia l'impegno è fuorviato, fuori traiettoria. La de Céspedes ha potuto ritrovarlo in Francia, grazie ad alcune circostanze, tra le quali il suo plurilinguismo, la perfetta padronanza della lingua che si parla oggi in Francia. De Mandiargues afferma che il volumetto della de Céspedes sarebbe piaciuto a Breton e a Eluard.

È una ipotesi accettabile, alla quale però si preferisce la realtà accertata che piace ai giovani di oggi, ai ragazzi di maggio[39].

La mancanza cui allude Bigiaretti (un'opera «ignorata in Italia perché pubblicata in Francia»)[40] è colmata l'anno seguente con *Le ragazze di maggio* (1970), ritrascritte in italiano dalla stessa de Céspedes ed edite da Mondadori. Protagoniste e voci femminili che continuano a coinvolgere i «giovani di oggi», grazie alla recente riedizione della raccolta (2023) con cui è riattualizzato il messaggio decespediano, diffondendo l'opera di un'autrice in grado di suscitare l'interesse delle nuove generazioni.

Bibliografia

Textes littéraires

Becque Henry, *La parigina*, trad. di Libero Bigiaretti, Roma, Delfino, 1946.

Bigiaretti Libero, *Ore e stagioni*, Roma, LIC (Libreria Italiana Commissionaria), 1936.
–, *Il villino*, Milano, Garzanti, 1946.
–, *Un discorso d'amore*, Milano, Garzanti, 1948.
–, *Disamore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1956.
–, *Disamore*, Milano, Bompiani, 1964 (nuova ed.).
–, *Disamore*, a cura e con *Prefazione* di Carla Carotenuto, Matelica, Halley, 2022.
–, *Le indulgenze*, Milano, Bompiani, 1966.
–, *Il dito puntato*, Milano, Bompiani, 1967.
–, *La controfigura*, Milano, Bompiani, 1968; *La contre-image*, trad. di Uccio Esposito Torrigiani, Paris, Denoël, 1972.
–, *Le canzoni di Alba de Céspedes*, «Uomini e libri», 22, febbraio 1969 (gennaio-febbraio), pp. 54-55.

[39] *Ibidem*, pp. 54-55.
[40] *Ibidem*, p. 54.

–, *Con i tempi che corrono. Una conversazione-autobiografia con Gilberto Severini*, Ancona, Transeuropa, 1989.
–, *Profili al tratto*, a cura e con un saggio di Eugenio Ragni, Roma, Aracne, 2003 (presentazione di Giulio Cattaneo).

Céspedes Alba de, *Prigionie*, Lanciano, Carabba, 1936.
–, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 1938.
–, *Dalla parte di lei*, Milano, Mondadori, 1949; *Elles*, trad. di Juliette Bertrand, Paris, Éditions du Seuil, 1956.
–, *La bambolona*, Milano, Mondadori, 1967.
–, *Chansons des filles de mai*, Paris, Éditions du Seuil, 1968; *Le ragazze di maggio*, trad. dell'autrice, Milano, Mondadori, 1970; 2023.
–, *Sans autre lieu que la nuit*, Paris, Éditions du Seuil, 1973; *Nel buio della notte*, trad. dell'autrice, Milano, Mondadori, 1976.
–, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011 ("I Meridiani").
–, *È una donna che vi parla, stasera*, a cura di Valeria Paola Babini, Milano, Mondadori, 2024.

Flaiano Ennio, *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947.

Flaubert Gustave, *La signora Bovary*, trad. di Libero Bigiaretti, Torino, Einaudi, 1949.

Gide André, *La scuola delle mogli*, trad. di Libero Bigiaretti, Milano, Mondadori, 1949.

Giraudoux Jean, *La bugiarda*, trad. di Libero Bigiaretti, Milano, Bompiani, 1970.

Maupassant Guy de, *Pietro e Giovanni*, trad. di Libero Bigiaretti, Milano, Universale Economica, 1952.

Verne Jules, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, trad. di Libero Bigiaretti, Firenze, Giunti, Marzocco, 1987.
–, *Le tribolazioni di un cinese in Cina*, trad. di Libero Bigiaretti, Firenze, Giunti Marzocco, 1989.

Travaux critiques

Andreoni Annalisa, *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025.

Babini Valeria Paola, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018.

Bellonci Maria, *Il sofà della musa/I segreti di Maria Bellonci, ideatrice del più famoso premio letterario. Così vi ho Stregati*, «Europeo», 2 maggio 1987, pp. 152-155.

Carotenuto Carla, *Libero Bigiaretti. Storie di sentimenti. Profilo critico con Appendice di testi rari*, Pesaro, Metauro, 2014.

Carroli Piera, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993 (include *Colloqui con Alba de Céspedes*, Parigi, 19-29 marzo 1990).

Ciancamerla Giulio, *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Roma, Carocci, 2024.

Ciminari Sabina, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.

–, *«Far scoppiare subito la crisi». La "resistenza" di Alba de Céspedes a Parigi*, «Suite française», 7, 2024, *Momento francese*, pp. 43-58, <https://suitefrancaise.labcd.unipi.it/wp-content/uploads/2024/12/3.-La-resistenza-di-Cespedes-a-Parigi.pdf> [cons. il 3/3/2025].

–, Contarini Silvia (a cura di), *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, Firenze, Cesati, 2023.

De Crescenzio Lucia, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015.

Di Nicola Laura, *Alba de Céspedes e l'esperienza di «Mercurio»*, in –, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, pp. 133-149.

–, *«Mercurio». Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012.

– (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci, 2021.

Monelli Paolo, *Salotti romani*, «La Stampa», 15 dicembre 1946, <http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0040_01_1946_0295_0003_24621800/> [cons. il 23/9/2024].

Pasolini Pier Paolo, *Il caos –"Teorema": mi sfogo un po'*, «Tempo», 1 marzo 1969.

Piscopo Ugo (a cura di), *Libero Bigiaretti*, Napoli, Ferraro, 1977.

Rubini Francesca, *Italo Calvino nel mondo. Opere, lingue, paesi (1955-2020)*, Roma, Carocci, 2023.

Silvestri Jacopo, *Se scrivi un libro, vinci un premio*, «Vestire», autunno-inverno 1981-1982, pp. 60-63.

Tagliaferri Cristina, *L'Editore e l'Autore. Valentino Bompiani e Libero Bigiaretti con carteggio inedito (1958-1990)*, Pesaro, Metauro, 2010.

Zancan Marina (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, il Saggiatore-

Index des noms de personne

A

Adami, Esterino 126, 128, 141
Alamán, Ana Pano 46, 65
Alberti, Guido 304
Albury, Nathan J. 61-62
Alciato, Andrea 148, 152, 156-157, 160
Alfieri, Vittorio 274
Alfirević, Antonia Luketin 48, 64
Algarotti, Francesco 273-275, 284
Alighieri, Dante 105, 196-197, 223
Amatuzzi, Antonella 126, 128, 141
Ameil Gilbert 163, 170, 178-179
Amiati, Thérèse 192
Amossy, Ruth 12, 78, 82
Andreoni, Annalisa 303, 305, 317
Angioletti, Giovanni Battista 304
Anscombre, Jean-Claude 72, 82
Antamoro de Céspedes, Franco 310
Apollon 97
Ara, Claudio 241, 243
Aragon, Louis 87
Aristote, v. Aristoteles
Aristoteles 78-82
Arouet, François-Marie 273-275
Arslan, Antonia 291, 300
Asor Rosa, Alberto 287, 301
Assoucy, Charles Coypeau d(e) 5, 12, 87-101
Aubriant, Michel 107, 120
Auden, Wystan Hug 202
Aulin, Ewa 312
Auzoux, Amélie 231, 243

B

Babini, Valeria Paola 305, 317
Bachaumont, François le Cogneux de 88, 96, 101
Bachelard, Gaston 126, 138
Badel, Pierre-Yves 26, 39
Balzac, Honoré de 239, 243, 289, 307
Banfi, Antonio 204, 208
Bani, Luca 293, 300
Banti, Anna 289-290, 300
Banville, John 124, 138
Barbiero, Ivano 130, 138
Barile Alessandro 106, 121
Barile, Laura 205-206, 208
Baron, Anne-Marie 239, 243
Baroni, Giorgio 309
Barrault, Jean-Louis 307
Barthélémy, Abbé 276
Bartolo Da Sassoferrato, v. Saxoferrato, Bartolus de
Bassani, Giorgio 203
Bassignana, Enrico 123, 138
Basso, Alice 131, 138
Baudorre, Philippe 126, 141
Baumgartner, Emmanuelle 23, 39
Bazin, André 106, 108, 122
Bazzanella, Carla 43, 62
Beauvoir, Simone de 307
Becque, Henry 306, 316
Bellanger, Claude 163, 179
Bellerose 97
Bellomo, Manlio 146
Bellonci, Goffredo 303-305
Bellonci, Maria, v. Villavecchia Bellonci, Maria
Benedetti, Giacomo de 219
Bénoit XIV, v. Lambertini, Prospero Lorenzo
Benoît, Bruno 124, 138
Benoît, Félix 124, 138
Benso, Camillo comte de Cavour 6, 14,

161-166, 170-172, 174-178, 180
Béranger, Pierre-Jean (de) 187
Berchet, Giovanni 186
Bergson, Henri 206, 208
Berman, Antoine 216, 225, 257, 268
Bernard, Auguste 34, 40
Berruto, Gaetano 45, 47, 54, 63
Bertin, Célia 307
Bertini, Ferruccio 37, 40
Bertolucci, Attilio 212
Bertolucci, Bernardo 107
Berton-Blivet, Nathalie 87, 92
Bertrand, Dominique 12, 87, 89, 96, 101
Bertrand, Juliette 307
Bertrand, Michel 306
Bertrand, Stéphanie 187, 199
Beukeboom, Camiel J. 48, 63
Beyle, Marie-Henri 307
Biancardi, Elisa 94, 101
Bianchi, Adele 48-50, 63
Bianchi, Patricia 288, 388
Bigiaretti, Libero 7, 18-19, 303-318
Bigongiari, Piero 212
Binazzi, Bino 237
Bisconti, Donatella 3-5, 9, 11-12, 19, 32, 37, 40, 67
Blasetti, Alessandro 312
Blin, Georges 205, 208
Boccaccio, Giovanni 32, 37-38
Boccage, Pierre Joseph du 275
Boccage, Madame du, v. Le Page Figuet Du Boccage, Anne Marie
Bogliolo, Giovanni 256
Boileau, Nicolas 87, 93-94, 101
Bompiani, Valentino 307, 311-313, 318
Bonanni, Sara 6, 15-16, 211
Bonaparte, Louis-Napoléon 162-163, 165-167, 170, 172, 177-178
Bonato, Laura 134, 140
Bonn, Charles 261, 269
Bosè, Lucia 312
Boulanger, Georges 183
Bourdeau, Philippe 132, 139
Bourget, Paul 290, 294
Brambilla, Alberto 200
Brass, Tinto 107
Bretherick, Diana 124, 137
Breton, André 316
Breuillard, Jean 114, 121
Brown, Dan 124, 141
Bruley, Yves 162-163, 166, 175, 179
Brunetiére, Ferdinand 290
Budé, Guillaume 14, 148, 151-160
Buffon, Georges 273
Buffoni, Franco 217, 225
Burgers, Christian 48, 63
Burke, Shirley 313
Buttin, Anne 126, 139

C

Cadioli, Alberto 308
Calvino, Italo 126, 139, 305-306
Camerino, Giuseppe Antonio 234, 237, 243
Campori, Matteo 6, 15, 183, 189-199
Camus, F. 169
Canobbio, Sabina 56, 63
Caon, Fabio 52-53, 58, 63
Caprin, Giorgio 235-236, 244
Caproni, Giorgio 15, 203-204
Caraccioli, Louis Antoine, Marquis 275
Cardini, Franco 37, 40
Cardona, Giorgio Raimondo 43-45, 63
Caron, François 162-163, 179
Carotenuto, Carla 4, 7, 18, 303, 308-309, 316, 318
Carroli, Piera 306, 309, 318
Castellana, Riccardo 233, 244
Cataldo, Sébastien 124, 137
Cattaneo, Giulio 303, 317
Cavazzuti, Anna Lisa 310
Cavina, Marco 146
Cavour, v. Benso, Camillo comte de Cavour
Caylus, Conte de 276
Cecchi, Emilio 303-304
Celan, Paul 202
Celi, Rita 69, 83
Centini, Massimo 123, 139
Cerquiglini-Toulet, Jacqueline 23-24, 26, 28, 32, 38-40
Céspedes, Alba de 7, 18-19, 303-318
Chabrol, Claude 108, 122
Champion, Pierre 33-36, 40
Chapelle, Claude-Emmanuel Luillier 88, 96, 101
Chaplin, Charlie 243
Chappey, Jean-Luc 187, 200
Char, René 6, 15, 201-208
Charles-Roux, Edmonde 311
Charlot (personaggio) 242

Charpentier, Marc-Antoine 93
Chartier, Alain 25
Chausson, Jacques 88
Chénier, André 187
Chiari, Isabella 48 -52, 58, 60, 62-63
Chiesa, Tiziano 310
Chklovski, Viktor 114
Christin, Rodolphe 132, 139
Ciancamerla, Giulio 312, 318
Cicéron, v. Marcus, Tullius Cicero
Ciminari, Sabina 303-309, 318
Cini, Monica 47, 63
Clarendon, v. Villiers, George William Frederick comte de Clarendon
Clément IX, v. Rospigliosi Giulio
Clerici, Luca 289, 298, 300
Clouzot, Henri Georges 307
Colin, Christelle 137, 140
Colonna comte Walewski, Alexandre Florian Józef 166, 170-171, 175
Comnène, Marie-Anne 16, 231-233, 236, 238, 240-242, 244
Contarini, Silvia 303, 305-307, 309, 318
Conti, Maria Fiorella 309
Cortese, Valentina 312
Costantini, Alessandro 4, 257, 268
Crémieux, Benjamin 16, 229-236, 239-242, 244
Crespi Bigiaretti, Matilde 306, 311
Cyrano, Savinien de, dit de Bergerac 87

D

D'Annunzio, Gabriele 290
D'Eramo, Marco 132, 139
Damiani, Damiano 107
D'Angoulême, François 153
Dardano, Maurizio 121
Darmon, Quentin 78, 80
Dassoucy, v. Assoucy, Charles Coypeau d(e)
David, Minnie 290
De Amicis, Edmond 15, 184-188, 199
De Baecque, Antoine 107, 121
De Crescenzio, Lucia 305, 318
De Libero, Libero 306, 311, 314
De Liso, Daniela 288, 300
De Masi, Domenico 132, 139
De Michelis, Eurialo 305
De Seta, Vittorio 107
De Sica, Vittorio 109, 312
Deleuil, Jean-Michel 136, 139
Delord, Taxile 167
Demy, Jacques 108
Denis, Delphine 78, 82
Dérens, Jean 23, 40
Déroulède, Paul 6, 14-15, 183-187, 189-190, 193, 195-200
Descartes, René 80, 82, 157,
Détaille, Édouard 188
Di Giovanni, Parisio 48-50, 63
Di Meo, Nicolas 231, 243
Di Nicola, Laura 303-305, 309-310, 312, 318
Diagne Souleymane Bachir 267-268
Diallo, Bakary 250, 267
Diderot, Denis 273, 307
Diogène, v. Diogenes
Diogenes 12, 100
Diop, Abdoulaye-Bara 252, 268
Diop, Birago 251, 267
Diop, Boubacar Boris 251, 267
Diop, David 247-248, 251, 255-256, 266-268
Diouf, Mbaye 261, 268
Dubois, Michel 32, 40
Dufournet, Jean 23-26, 31, 33-35, 39-40
Duhart, Jean-Michel 124, 139
Dumas, Alexandre (padre) 163, 167, 169, 179,
Dumas, Alexandre (figlio) 290
Dupaty, Jean-Baptiste 283
Duranteau, Josane 307
Duse, Eleonora 18, 293-295, 304

E

Eco, Umberto 114, 124, 137
Éluard, Paul, v. Grindel, Eugène
Englund, Steven 200
Erba, Luciano 212
Erbetta, Antonio 204, 208
Erbosi, Flavia 106, 121
Errera, Andrea 148
Espinosa, Agostino degli 308-309
Esposito Torrigiani, Uccio 312
Evangelisti, Valerio 128, 139
Evtušenko, Evgenij Aleksandrovič 202
Exacoustos, Antonio 111

F

Fabiani, Daniela 3-4, 7, 9, 18-19, 273
Facchetti, Giulio Mauro 45, 53, 63
Falqui, Enrico 304

Fanning, Ursula 288-289, 301
Fasquelle, Jean-Claude 251, 267, 311
Favata, Giovanni 61, 63
Fellini, Federico 77, 79, 109
Fernandez, Dominique 311
Ferreri, Marco 107
Ferretti, Gian Carlo 202, 208
Figes, Orlando 161, 179
Fiorentino, Giuliana 46, 63
Flaiano, Ennio 304, 317
Flamand, Paul 307-308
Flaubert, Gustave 289-290, 306, 307, 317
Flavius, Petrus Sabbatius Justinianus 147
Florido, Francesco 156-157
Fodeba, Keita 251, 268
Fongaro, Antoine 217
Fortini, Laura 309
Fotsing, Mangoua Robert 268
Foulet, Lucien 25, 40
Foullioux, Caroline 114, 121
Fradier, Catherine 130, 137
France, Anatole v. Thibault, François-Anatole
Franchini, Silvia 288, 300
Franklin, Benjamin 273
Franquini, Abbé 275
Franzini, Manila 44, 63
Frediani, Federica 288-289, 293, 300-301
Freeman, Michael 23, 40
Freyermuth, Sylvie 187, 199
Frías, José Yuste 257 268
Frodon, Jean-Michel 107, 121
Fumagalli, Mariateresa 37, 40

G

Gabriel, Nelly 126, 139
Gabut, Jean-Jacques 124, 139
Gallimard, Gaston 239-240
Gambier, Yves 103, 121
Gardes, Gilbert 126, 139
Garibaldi, Antonio 23, 39
Garibaldi, Giuseppe 183, 199
Garin, Eugenio 149, 154, 158-160
Gautier, Théophile 290
Geffriaud, Caroline 260, 269
Genette, Gérard 268, 294, 300
Genevois, Emmanuelle 307-308
Gérôme, Raymond 307
Ghidetti, Enrico 237, 244
Gide, André 306-307, 317
Gilli, Monica 133, 139
Giolitti, Giovanni 239
Giraldi, Franco 311
Girard, Louis 178
Giraudo, Gianfranco 51, 64
Giraudoux, Jean 306, 317
Giroud, Françoise 307
Godard, Jean-Luc 5, 12, 103-122
Godechot, Jacques 163, 179
Goffman, Erving 12, 73-74, 82
Goldoni, Carlo 52, 275
Goudeket, Maurice 307
Gourdon, Édouard 166
Gozzi, Gasparo 275
Graf, Marion 213, 225
Grassi, Corrado 46, 63
Grindel, Eugène 316
Grosley, Jean-Pierre 283
Grosselin, Alexis 168
Guerrieri, Romolo 312
Guida, Patrizia 288, 294, 300
Guiral, Pierre 163, 179
Guyard, Émilie 137, 140

H

Harcourt, Henri de Lorraine, comte d(e) 90, 92, 96
Harder, Hermann 283-284
Havin, Léonor 165, 167, 169, 175-177
Hawks, Howard 108, 122
Heidegger, Martin 206, 208
Hennig, Jean-Luc 87, 90-91, 95, 101
Henri de Lorraine, v. Harcourt, Henri de Lorraine, comte d(e)
Hermetet, Anne-Rachel 233, 244
Hermite du Solier, François l(e) 88
Hess, Guido 305
Hikmet, Nazim 202
Hitchcock, Alfred 108, 122
Horvat, Marco 87
Hrib, Bogdan 133-140
Huchel, Peter 202
Hugo, Victor 163, 169, 179, 187, 199, 307
Husson, A. 168

I

Iannàccaro, Gabriele 46, 56, 63-64
Iarlori, Federico 11, 67-68, 71
Isella, Dante 206, 208

J

Jaccottet, Philippe 6, 15-16, 211-226
Jacquelin, Alice 126, 139
Jaquier, Claire 124, 139
Jeanson, Henri 107
Jin, Cai 6, 14, 145
Johnson, Samuel 273
Joly, Bertrand 184, 200
Jouve, Pierre Jean 211
Joyce, James 17, 229-232, 234, 236, 239-241, 244
Justinien, v. Flavius, Petrus Sabbatius Justinianus

K

Kane Cheikh Hamidou 249, 261, 269
Kertesz-Vial, Elisabeth 4, 6, 16-17, 229
Klapisch-Zuber, Christiane 36, 40
Kooiman, Ewald 26, 39
Körner, Theodor 185

L

La Bédolière, Émile de 166, 177
La Bruyère, Jean de 307
Lagioia, Nicola 244
La Halle, Adam de 26, 31, 34 40
La Reynie, Gabriel Nicolas de 91
La Vigne, André de 31, 39
Labère, Nelly 30, 39
Ladmiral, Jean-René 261, 268
Lafitte, Charles 165
Lamartine, Alphonse de 187
Lambertini, Prospero Lorenzo 279
Lang, Fritz 108, 122
Langlois, Jean-Charles 188
Larbaud, Valery 16, 230-232, 234, 236, 238-244
Lavalle, Silvio 135, 139
Le Breton, Nicolas 129, 137
Le Franc, Martin 25-26, 39
Le Page Figuet Du Boccage, Anne Marie 7, 18, 273-274, 276, 281-284
Le Petit, Claude 88
Le Rond d'Alembert, Jean Baptiste 273
Legoy, Corinne 187-188, 200
Lemoinne, John 171
Leonardi, Claudio 37, 40
Leopardi, Giacomo 52, 212
Lescure, Jean 211
Levet, Natasha 124, 140
Liborio, Mariantonia 24, 39
Liganio, Abbé 281
Linder, Erich 305
Lo Duca, Maria Giuseppa 50, 64
Lorenzetti, Sara 7, 18, 287
Loret, Jean 96
Lőrinczi, Marinella 51, 64
Louis XIII, v. Orléans, Louis XIII d(e)
Louis XIV, v. Orléans, Louis XIV d(e)
Loy, Nanni 107
Luzi, Alfredo 4, 6, 16, 201
Luzi, Mario 211-218, 220-226

M

MacCannell, Dean 133-134, 140
Madame Royale, v. Savoie, Christine de
Maffei, Domenico 157, 159
Maffei, Giovanni 288, 300
Magris, Claudio 241, 243
Maiello, Gisella 110, 122
Mallarmé, Stéphane 215, 225
Malle, Louis 108
Malraux, André 109
Mame Kumba Bang 254, 270
Mameli, Goffredo 186
Mandiargues, André Pieyre de 211, 314-316
Mantovani, Dario 148, 152
Many, Marie 30, 40
Manzini, Gianna 304-305, 308-310, 318
Marchal, Éric 129, 138
Marcus, Tullius Cicero 149, 155, 281
Marie, Michel 111-112
Marivat, Gladys 269
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 273, 307
Marivaux, Pierre de, v. Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de
Marnette, Sophie 38, 40
Marrani, Giuseppe 51, 65
Marret, Carine 124, 138
Masino, Paola 305
Masson, Aurélien 126
Masson, Jean-Yves 215, 217
Matković, Katarina 48, 64
Matvejević, Predrag 200
Maupassant, Guy de v. Maupassant, Henri-René-Albert-Guy de
Maupassant, Henri-René-Albert-Guy de 290,

299, 306, 317
Mauss, Marcel 72-74, 82-83
Mazzara, Bruno Maria 48-49, 64
Mazzoni Peruzzi, Simonetta 37, 41
Mboup, Nzinga Biegueng 260, 269
Melucco, Andrea 310
Méniel, Bruno 145
Mercader, Maria 312
Mercantini, Luigi 186
Miano, Léonora 248, 269
Miccichè, Lino 107-108, 121
Michel, Nicolas 270
Michel, Pierre-Henri 230
Mignolo, Walter 51, 64
Milton, John 274
Milza, Pierre 170, 178, 180
Minola, Mauro 124, 140
Misson, Maximilien 276, 281
Mitchell, Katharine 288-289, 301
Mnouchkine, Ariane 87
Molho, Maurice 32, 41
Molière, Poquelin Jean-Baptiste dit 95
Molinari, Chiara 47, 64
Mollet, Augustin 69, 82
Mollet, Luc 107
Moltrasio, Svevo 67-71
Mondadori, Alberto 303, 305, 308-310, 318
Mondadori, Arnoldo 303, 305, 308-310, 318
Monelli, Paolo 304, 318
Montague, lady Mary 273
Montaldo, Giuliano 107
Montale, Eugenio 212, 231, 234-235, 241-242, 244
Morante, Elsa 309
Moravia, Alberto 308
Morighi, Maria Grazia 241, 244
Morize, Jacques 127, 131-132, 138
Mourre, Martin 250, 269

N

Nannoni, Catia 112, 121
Napoléon III, v. Bonaparte, Louis-Napoléon
Nathan, Isabelle 163, 179
Nathan, Monique 307
Navarro, Julia 124, 138
Nazim, Walid 124, 135, 138
Née, Patrick 212, 226
Neftzer, Auguste 166
Newell, Allen 43, 64
Ngũgĩ, wa Thiong'o 267, 269
Niang, Mamadou 252, 268
Niang, Sada 251, 269
Nicolas Ier, v. Romanov, Nicolas
Niedzielski, Nancy A. 47, 64
Nitti, Paolo 5, 11, 43
Nyert, Monsieur de 92

O

Olbrechts-Tyteca, Lucie 77, 82
Oliva, Gianni 178
Olmi, Ermanno 107
Orléans, Louis XIII d(e) 88-89
Orléans, Louis XIV d(e) 88-90, 100, 102
Outeirinho, M. de Fátima 247, 269

P

Palladino, Dario 82
Panero, Francesco 134, 140
Parmeggiani, Francesca 291, 293, 300
Pascal, Blaise 87, 101, 307
Pasolini, Pier Paolo 107, 306, 318
Pasqui, Marina 291, 300
Pasquier, Sylvain 74, 82
Passionei, Cardinal 275, 282
Patat, Alejandro 51, 65
Pavan, Alessandro 51, 64
Paveau, Marie-Anne 47,64
Pellizzari, Lorenzo 120, 121
Perelman, Chaïm 77, 82
Perissinotto, Alessandro 133, 140
Petri, Elio 107
Petronio, Giuseppe 243, 244
Philipe, Anne 307
Piaget, Arthur 26, 39
Pieraccini Cecchi, Leonetta 303-304
Pierdominici, Luca 3-5, 9-10, 19, 23
Pinot Duclos, Charles 283
Piperno, Franco 203, 209
Pirandello, Luigi 229
Piscopo, Ugo 303, 309, 318
Pitoëff, Georges 229
Pitoëff, Ludmilla 229
Pizan, Christine de 25-26, 36-37, 39
Pizzoli, Lucilla 47, 65
Plée, Léon 168, 174
Plessis, Alain 166, 177, 180
Poe, Edgar Allan 201
Poilpot, Théophille 188
Ponge, Francis 211

Pontecorvo, Gillo 107
Preston, Dennis R. 47, 64-65
Prévert, Jacques 315
Prévost, Xavier 145, 152, 159
Prezzolini, Giuseppe 236-237
Primoli, Giuseppe 290
Principato, Aurelio 23-24
Prisco, Michele 309
Privat, Bernard 311
Prodi, Paolo 146
Proust, Marcel 234, 307
Publius, Virgilius Maro 80, 82, 196-197, 281
Puntel, Pamela 6, 15, 183

Q

Quaglioni, Diego 147
Queneau, Raymond 307
Quintana, Manuel José 187

R

Rabaté, Dominique 126, 141
Rabelais, François 94, 156, 159
Raboni, Giovanni 212
Ragni, Eugenio 303, 309, 317
Ragone, Giovanni 287, 301
Ramello, Laura 126, 128
Ramière, Nathalie 111, 122
Rassendren, Yves 192, 200
Rea, Domenico 309
Regis, Riccardo 47, 63-64
Rei, Isabella 311
Reijnders, Stijn 133, 140
Remotti, Francesco 46, 65
Remysen, Wim 50, 65
Renard, Margot 188, 200
Renaud, Madeleine 207
Rendi, Renzo 237
Renoir, Jean 108, 116, 122
Renzi, Lorenzo 50, 65
Resnais, Alain 108
Ribault Caillol, Cécile 269
Ricaldone, Luisa 293, 301
Ricorda, Ricciarda 288-289, 292-293, 298, 300-301
Rigas, Ferajos 185
Rimbaud, Arthur 212, 306
Ritsos, Yiannis 202
Rivette, Jacques 108-109, 122
Robin, Armand 211
Roche, Myriam 88, 101, 137, 140
Rohmer, Éric 108-109, 122
Romani, Gabriella 288-289, 301
Romanov, Nicolas 161
Romeo, Rosario 165-167, 170, 180
Rosaldo, Renato 52, 65
Rosebud (journaliste) 69
Rospigliosi, Giulio 90
Rossellini, Roberto 108, 122
Rossi, Fabio 50, 60, 62, 65
Rossi, Giovanni 148, 156, 160
Rossi, Luigi 93
Rossi, Luisa 289, 293, 300, 301
Rossotti, Renzo 124, 140
Roth, François 191, 200
Rothschild, James de 165
Royer, Christophe 130, 138
Różevicz, Tadeusz 202
Rubini, Francesca 306, 318
Ruggiano, Fabio 46, 65
Ruggiero, Ortensia 241, 244
Rychner, Jean 30, 39

S

Saba, Umberto 207
Sacy, Silvestre de 164, 170, 173
Saffi, Sophie 112-113, 122
Sagan, Françoise 307
Salsini, Laura A. 287, 289, 301
Sanchi, Luigi-Alberto 145, 151-152, 156, 158-159
Sandrolini, Mariel 132, 138
Saniuta, Adina 133, 140
Sapino, Roberta 6, 13, 123,134, 137, 140
Saretzki, Anja 136, 140
Sartre, Jean-Paul 307
Savelli, Asterio 134, 136, 140
Savey, Joëlle 128, 138
Savoie, Christine de 12, 89, 94, 96-99
Saxoferrato, Bartolus de 145, 148-149
Scappaticci, Tommaso 289, 301
Scappi, marquise Carlotta 275
Scarfoglio, Edoardo 287
Scarron, Paul 87-88, 94
Schiavone, Aldo 146
Schiavone, Cristina 3-4, 7, 9, 17, 19, 247, 253, 261, 269
Schmitz, Ettore 229-230, 232, 234, 236-237, 240-242, 244
Schopenhauer, Arthur 12, 79, 82
Sciacca, Stefano 130, 140
Scruggs, Charles Emile 100, 102

Seborga, Guido v. Hess, Guido
Seferis, Giorgios 202
Sembène, Ousmane 251, 269-270
Semenovič Vygotskij, Lev 65
Senghor, Léopold Sédar 251, 268
Serao, Matilde 7, 18, 287-301
Sereni, Vittorio 201-209
Severini, Gilberto 303, 317
Silori, Luigi 309
Silvestri, Jacopo 304, 318
Simeone, Bernard 125-126, 140, 217
Slerca, Anna 31, 39
Soh Tatcha, Charles 112, 114, 122
Soldani, Simonetta 288, 300
Solente, Suzanne 36, 39
Soncini, Anna Paola 261
Sordi, Alberto 77, 79
Sorel, Jean 312
Soutou, Georges-Henri 163, 179
Staël, Madame de 189-190, 200
Stammerjohann, Harro 52, 65
Starobinski, Jean 213-214, 226
Stea Antonini, Flavia 310
Stendhal v. Beyle, Marie-Henri
Suchet, Miryam 269
Svevo, Italo, v. Schmitz, Ettore
Sweetser, Franklin P. 31, 38
Swift, Helen 38, 40

T

Tabard, Laëtitia 23, 39
Tabarin 94
Tagliaferri, Cristina 307, 318
Tagliamonte, Sali A. 44, 65
Tatti, Maria Silvia 184, 200
Taviani, Paolo e Vittorio 107
Tcherkézoff, Serge 73, 83
Tejedor De Felipe, Didier 114, 121
Ternon, Cyrille 128, 138
Terrou, Fernand 163, 179
Tessarolo, Mariselda 48, 51, 65
Thélot, Jérôme 212, 226
Thévenet, Roland 124, 141
Thibault, François-Anatole 307
Thornton, Anna M. 48, 63
Tognazzi, Ugo 311
Tory, Geofroy 34-35, 39
Trifone, Pietro 121
Trinchero, Cristina 124, 126, 128, 134, 140, 141
Tristan l'Hermite, v. Hermite du Solier, François l(e)
Tronci, Liana 51, 61, 63, 65
Tross, Edwin 34, 40
Trovato, Loredana 5, 12, 103, 112, 121, 261, 269
Truffaut, François 108-109, 122
Tucci, Massimo Maria 131, 138
Tzara, Tristan 23, 39

U

Ungaretti, Giuseppe 196, 211, 304

V

Vadepied, Mathieu 251, 270
Valin, Danièle 231, 244
Valla, Lorenzo 6, 14, 145-146, 148-156, 159-160
Van den Avenne, Cécile 269
van Es, Nicky 133, 140
Varda, Agnès 108
Vaudey, Gilbert 135
Vedovelli, Massimo 50, 65
Veneziani Svevo, Livia 232, 240-242, 245
Verdino, Stefano 217-218, 225
Verne, Jules 306, 317
Verri, Pietro 274-275
Viard, Jean 132, 141
Viarengo, Adriano 164
Viart, Dominique 126, 141
Victor-Emmanuel II de Savoie 170
Villavecchia Bellonci, Maria 303-304, 306, 317
Villiers, George William Frederick comte de Clarendon 166, 175
Vinçard, Pierre 165
Vinti, Claudio 110, 122
Violle, Nicolas 4, 6, 14, 161
Virgile, v. Publius, Virgilius Maro
Visconti, Luchino 109
Voghera, Miriam 48, 63
Volli, Ugo 43, 46, 65
Voltaire, v. Arouet, François-Marie

W

Wahl, François 307-308
Walewski, v. Colonna comte Walewski, Alexandre Florian Józef
Walpole, Horace 273
Walsh, Catherine 51, 64

Walsh, Olivia 46, 65
Wierzbicka, Anna 45, 65
Wilhelm, Jane Elisabeth 190, 200
Winock, Michel 185, 200

Y

Yon, Jean-Claude 170

Z

Zancan, Marina 303-310, 317-318
Zanzotto, Andrea 218
Zasius, Johann 157
Zbuchea, Alexandra 133, 140
Zékian Stéphane 187, 200
Zola, Émile 289, 307
Zorzi, Daniela 44, 65
Zucchi, Enrico 207, 209

Intersections

Avatars et péripéties d'espaces en interaction

Le troisième numéro de la collection « Regards croisés » explore le concept d'intersection, notion ambivalente impliquant à la fois rencontre, conflit et transformation examinés sous divers angles. Cette notion à deux endroits s'avère d'autant plus fructueuse dans le parallèle établi entre la France et l'Italie, entre influences réciproques, rivalités et hommages. Ces échanges façonnent une coévolution culturelle, marquée par l'absorption, l'adaptation et la métamorphose des éléments étrangers. Parfois, l'intersection est aussi synonyme de malentendu ou de hiérarchie symbolique. Le titre du numéro reflète cette tension constante, entre proximité et distance, entrecroisement et séparation. L'ouvrage est structuré en six sections, offrant des perspectives variées. Il poursuit la mission de la collection : étudier les zones d'interaction entre deux mondes culturels désormais transnationaux.

Donatella Bisconti è docente ordinario di Lingua e letteratura italiana presso L'université Clermont Auvergne. Membro dell'IHRIM, le sue ricerche si concentrano prevalentemente sulla teorizzazione del potere politico nel XV secolo, sulla teoria del riso e della conoscenza in Boccaccio e Dante, sul poema cavalleresco nel XV secolo, sull'umanesimo in lingua latina e greca.

Daniela Fabiani è attualmente docente di Letteratura e cultura Francese presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'università di Macerata. I suoi interessi scientifici vertono sui problemi traduttivi e soprattutto sul ruolo dello spazio e sulla struttura delle forme brevi, in particolare nella letteratura francofona del XX e XXI secolo pubblicando volumi e saggi su vari scrittori.

Luca Pierdominici è docente di lingua e cultura francese presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo dell'Università di Macerata. Le sue ricerche vertono sulla letteratura francese del tardo medioevo, che indaga con attenzione ai temi, alle forme della scrittura e all'uso della lingua medio francese.

Cristina Schiavone è docente di Lingua e traduzione francese presso il Dipartimento di Studi Umanistici. Lingue, Mediazione, Storia, Filosofia, Lettere e il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. I suoi ambiti di ricerca sono la variazione sociolinguistica, la F/francofonia, il plurilinguismo, la traduzione, l'alterità e identità, i diritti linguistici e le letterature dell'area subsahariana francofona.

eum edizioni università di macerata

€ 20,00 ISSN 2611-8696 ISBN 979-12-5704-033-8

Institut d'Histoire des Représentations
et des Idées dans les Modernités
UMR 5317 / UCA Clermont-Ferrand